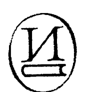
Эйзенштейн

в воспоминаниях современников

Эйзенштейн в воспоминаниях современников

Эйзенштейн
в воспоминаниях
современников



Эйзенштейн

в воспоминаниях современников

Москва
«Искусство»
1974

778С
Э34

Составитель-редактор,
автор примечаний
Р. Н. ЮРЕНЕВ

Э $\frac{0815-016}{025(01)-74}$ 135-72



КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ



В 1903 году

1898

Родился в Риге в семье инженера-архитектора.

1906

Находясь с родителями в Париже, впервые увидел кинофильм.

1908—1915

Учится в Рижском городском реальном училище. Много рисует и читает, посещает кинематограф, часто ходит в театр. Спектакль «Принцесса Турандот» в постановке Ф. Комиссаржевского пробуждает увлечение итальянской комедией масок и мечту о театральном творчестве.

1915—1916

Учится в Петроградском институте гражданских инженеров.



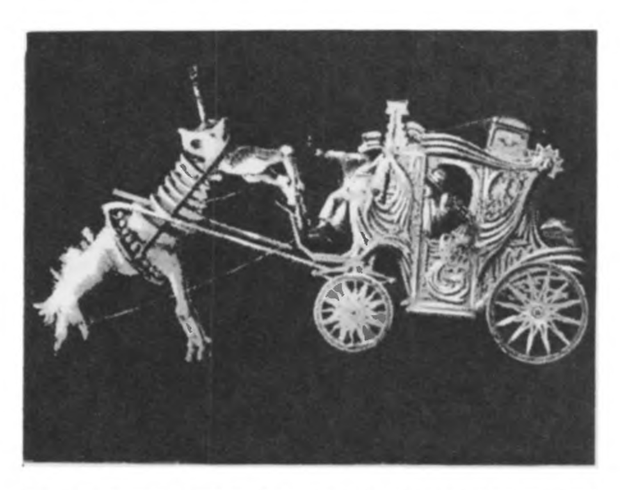
Рисунки к воображаемой постановке «Миллионы Пьеро». 1917

1917

После Февральской революции состоит милиционером Нарвской части, затем ненадолго призывается в Школу прапорщиков инженерных войск.
Впервые публикует карикатуру в газете. Увидев спектакль Вс. Мейерхольда «Маскарад», утверждается в желании посвятить себя театру.




Родители Сергея Эйзенштейна—Михаил Осипович и Юлия Ивановна



Кадр из феерии Ж. Мельеса «400 проделок дьявола» — первого фильма, увиденного Сережей (Париж, 1906)



Расстрел июльской демонстрации 1917 года в Петрограде, воссозданный Эйзенштейном в фильме «Октябрь»



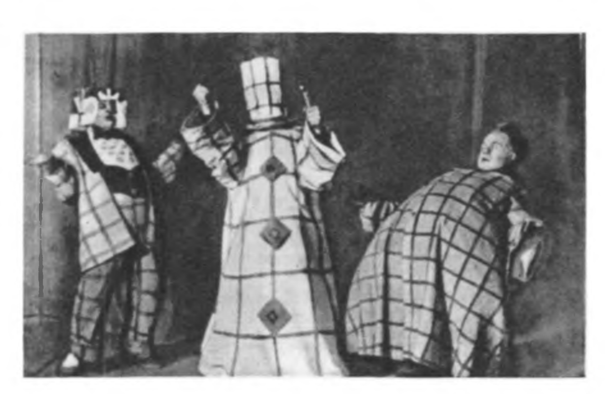
В Вожеге. 1919

1918—1919

Добровольно вступает в Красную Армию, служит на фронтах гражданской войны техником-строителем. Принимает активное участие в самодеятельности клубов в городах Вожега, Двинск, Холм и Великие Луки. Изучает историю театра, создает эскизы костюмов и декораций ко многим пьесам, пишет «Заметки касательно театра».

1920

В Полоцке, Смоленске и Минске — художник-декоратор фронтовых групп. После демобилизации направляется в Москву, где начинает работать театральным художником, становится заведующим декорационной частью Первого рабочего театра Пролеткульта. Начинает работу над оформлением спектакля «Мексиканец» (по Дж. Лондону).



Интермедия из спектакля «Мексиканец»



В Двинске. 1919

1921—1922

Премьера «Мексиканца» в постановке В. Смышляева и декорациях Эйзенштейна. Зачислен студентом Государственных высших режиссерских мастерских под руководством Вс. Мейерхольда. Создает эскизы декораций и костюмов ко многим пьесам. Ставит спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в театре Пролеткульта.

1923

Снимает кинофельетон «Дневник Глумова» для «Мудреца». Премьера спектаклей «Мудрец» и «Слышишь, Москва?!». В журнале «Леф» публикует статью-манифест «Монтаж аттракционов».



Перед афишей к «Мудрецу». 1923

Всеволод Мейерхольд, учитель Эйзенштейна



И. Пырьев и И. Языканов в кинофельетоне «Дневник Глумова», снятом для «Мудреца»





Эскиз костюма к постановке «Макбета». 1921



В. Янукова и М. Штраух в «Мудреце»



Фотопортрет работы Я. Толчана

1924

Премьера спектакля «Противогазы», переход в кино. Съемка «Стачки». Разрыв с Пролеткультом.



Кадр «Стачки»

1925

Выход «Стачки» на экран, публикация статьи «К вопросу о материалистическом подходе к форме». Замысел фильмов «Конармия». Совместно с Н. Агаджановой-Шутко работает над сценарием «1905» и начинает съемки фильма. Перерабатывает сценарий в Одессе и завершает «Броненосец «Потемкин».

В дни съемок «Потемкина»







1926

«Броненосец «Потемкин» выходит на экраны СССР, Германии и других стран. Поездка в Берлин совместно с Э. Тиссэ. Ряд теоретических и публицистических статей о кино.
Начало постановки фильма «Генеральная линия» (совместно с Г. Александровым). Первые планы сценария «Октябрь».

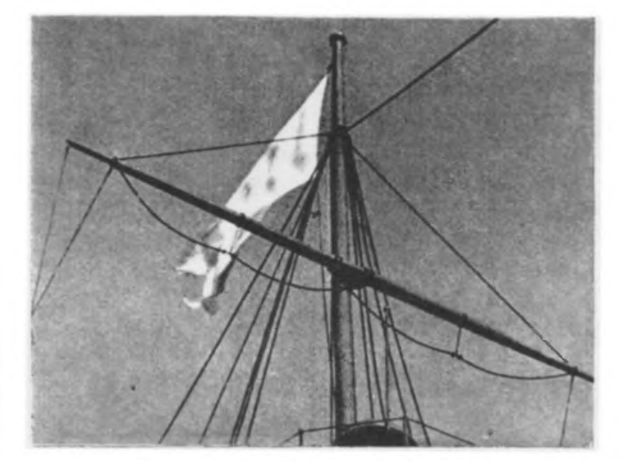
Соратники по «Потемкину»: Н. Агаджанова, «железная пятерка» ассистентов, Э. Тиссэ

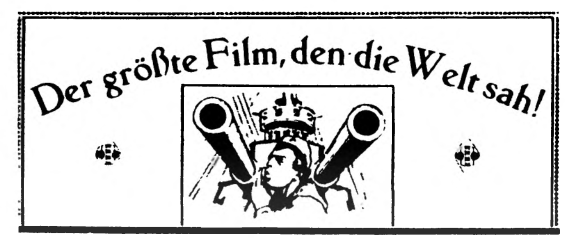


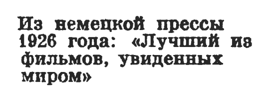











Из немецкой прессы 1926 года: «Лучший из фильмов, увиденных миром»

Съемка «Генеральной линии». 1926





1927

Съемки и монтаж фильма «Октябрь».
Замысел книги «Мое искусство в жизни».
Наброски к замыслу фильма «Стеклянный дом».



Кадр из фильма «Старое и новое» («Генеральная линия»)

1928

Премьера «Октября» и возобновление съемок «Генеральной линии». Открыта «Инструкторско-исследовательская мастерская С. Эйзенштейна» при ГТК (впоследствии — ВГИК). В статье «Нежданный стык» и декларации «Будущее звуковой фильмы. Заявка» (совместно с В. Пудовкиным и Г. Александровым) изложена концепция звукозрительного кинематографа. Замысел фильма «Капитал».

Джозеф фон Штернберг, Эмиль Яннингс, Джордж Банкрофт, Сергей Эйзенштейн, Берлин. 1929

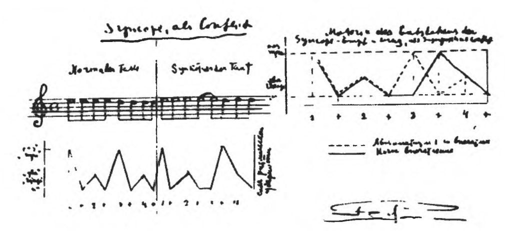


Съемки «Октября». 1927

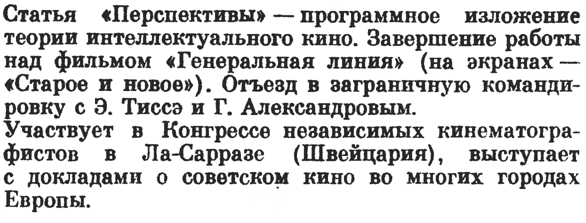




Кадр из «Октября»



Страница исследования о звуковом кино. 1929



1929

Статья «Перспективы» — программное изложение теории интеллектуального кино. Завершение работы над фильмом «Генеральная линия» (на экранах — «Старое и новое»). Отъезд в заграничную командировку с Э. Тиссэ и Г. Александровым.
Участвует в Конгрессе независимых кинематографистов в Ла-Сарразе (Швейцария), выступает с докладами о советском кино во многих городах Европы.



В 1929 году

1930

По контракту с фирмой «Парамаунт» выезжает в Америку. Выступает в крупнейших университетах и культурных организациях США, знакомится с ведущими писателями и кинематографистами. Выдвигает концепцию динамического (меняющего пропорции) экрана. В Голливуде отклоняются сценарии «Золото Зуттера», «Американская трагедия» и замысел фильма «Черное величество». Переезд в Мексику и начало съемок фильма об этой стране и ее истории.



Кадры из фильма «Да здравствует Мексика!»

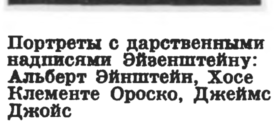
1931—1932

Съемки киноэпопеи «Да здравствует Мексика!». Дружба с мексиканскими художниками.
Прервав работу над мексиканским фильмом, возвращается на Родину через США. Возобновляет преподавательскую деятельность в ГИКе. Работает над сценарием эксцентрической комедии «МММ». В статье «Одолжайтесь» излагает концепцию внутреннего монолога в кино.



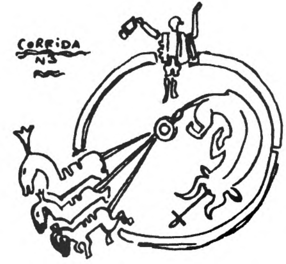






Портреты с дарственными надписями Эйзенштейну: Альберт Эйнштейн, Хосе Клементе Ороско, Джеймс Джойс







В книжной лавке. США, 1930

С учениками во ВГИКе. 1934



1933

Составляет проект программы по теории и практике кинорежиссуры, начинает работу над учебником «Режиссура». Делает наброски к сценарию фильма «Москва», планирует постановку фильма «Черный консул».



Фотопортрет работы Джея Лейды

1934

Готовится к постановке пьесы Натана Зархи «Москва вторая» в Театре Революции. Участвует в работе Первого съезда советских писателей. Публикует статью «Средняя из трех».

1935

Выступает с докладом на Первом Всесоюзном совещании творческих работников кинематографии, возглавляет жюри Московского Международного кинофестиваля. Проводит съемку фрагментов спектакля Мэй Лань-фана. Начинает съемки «Бежина луга».
Эйзенштейну присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

1936

Перерабатывает сценарий «Бежин луг» и начинает съемки второго варианта.

1937

Эйзенштейну присвоено звание профессора. Съемки «Бежина луга» приостановлены. Работа над книгой «Монтаж». Замысел фильмов «Испания» и «Мы, русский народ» (по сценарию Вс. Вишневского). Начало работы с П. Павленко над сценарием «Русь» («Александр Невский»).

Мэй Лань-фан в Москве, 1935





Поль Робсон, для которого предназначались роли в замыслах фильмов «Черное величество» (1930—1931) и «Черный консул» (1932—1933)



Кадр из «Бежина луга»



С П. Аташевой в гостях у грузинских кинематографистов. 1932



1938

Съемки и выход на экран фильма «Александр Невский». Замысел фильма «Фрунзе» («Перекоп»).



На съемках «Ледового побоища»

1939

Награждение орденом Ленина, присвоение звания доктора искусствоведения. Работа над фильмом «Большой Ферганский канал». Публикация исследования «О строении вещей».

1940

Ставит оперу Р. Вагнера «Валькирия» в ГАБТ СССР. Работает над сценарием «Любовь поэта» («Пушкин»), исследованиями «Вертикальный монтаж», «Основная проблема», «Воплощение мифа».



В дни работы над «Валькирией»



Наброски к замыслам «Дело Бейлиса» и «Престиж империи». Назначен художественным руководителем «Мосфильма».



С. Э. Тиссэ в Кремле, 1938



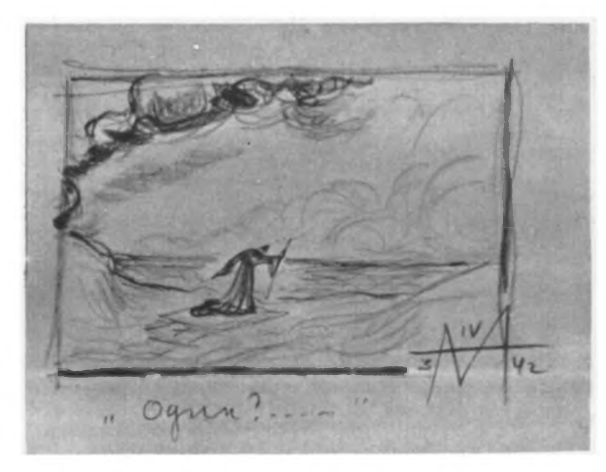
«Здание (теории кино), которое нужно построить». Рисунок 1939 года





Фотопробы к фильму «Большой Ферганский канал»

Рисунок к финалу фильма «Иван Грозный»





В Алма-Ате

1941

Пишет сценарий «Иван Грозный». Эйзенштейну присуждена Государственная премия 1-й степени за фильм «Александр Невский». Эвакуация с киностудией в Алма-Ату. Работа над исследованием «История крупного плана».

1942

Завершение режиссерского сценария «Иван Грозный», подготовка к съемкам. Преподает во ВГИКе.

1943—1944

Съемки трилогии «Иван Грозный». Пишет книгу «Метод» и мемуарные очерки.



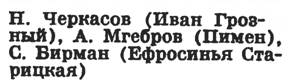
Обложка первой книги Эйзенштейна «Чувство кино»

С. Прокофьев знакомит Эйзенштейна с музыкой к «Ивану Грозному»









Н. Черкасов (Иван Грозный), А. Мгебров (Пимен), С. Бирман (Ефросинья Старицкая)

Три роли П. Кадочникова: Евстафий, Владимир Андреевич, «халдей»







1945

Премьера первой серии «Ивана Грозного», завершение съемок второй серии в Москве. Работа над книгой «Неравнодушная природа» и сборником, посвященным «Броненосцу «Потемкин».



В ВОКСе. 1945

1946

Присуждение Государственной премии 1-й степени за фильм «Иван Грозный» (первая серия). Инфаркт миокарда и лечение в Кремлевской больнице. Работа над «Мемуарами» и исследованием «Пафос».

1947

Назначен руководителем сектора кино Института истории искусств Академии наук СССР. Работает над планом шеститомной «Истории советского кино», пишет исследования «Цвет», «Стереокино», «Пушкин и Гоголь», ряд статей. Замысел цветового фильма «Москва 800».



Последняя рукопись на рабочем столе С. М. Эйзенштейна

1948

Работа над исследованием «К вопросу мизансцены» и статьей «Цветовое кино». Кончина в ночь с 10 на 11 февраля.







Квартира Эйзенштейна на Потылихе. Февраль 1948 года



Выставка рисунков в Париже, 1960

1950

Выход на экран озвученного варианта фильма «Броненосец «Потемкин», публикация статьи «Двенадцать апостолов».

1956

Выпуск в свет издательством «Искусство» сборника «Избранные статьи».

1957

В Центральном Доме работников искусств в Москве — первая выставка рисунков Эйзенштейна (впоследствии показана в столицах многих европейских государств).

1958

Выход на экраны мира второй серии фильма «Иван Грозный». На Всемирной выставке в Брюсселе «Потемкин» признан лучшим фильмом всех времен. Создан биографический фильм «Сергей Эйзенштейн».

1964

Вышли в свет первые три тома «Избранных произведений в шести томах». Фильм «Старое и новое» вошел в число «12 лучших документальных фильмов всех времен» (опрос критиков в Мангейме, ФРГ).

1965

На Ново-Девичьем кладбище установлен надгробный памятник от Союза кинематографистов СССР. Учреждены Комиссия по творческому наследию С. М. Эйзенштейна и Научно-мемориальный кабинет его имени.

Конференция в Москве, 1968



1967

Вышел на экран фотофильм «Бежин луг» (по сохранившимся срезкам).

1968

В Москве проведена Международная Эйзенштейновская конференция, в Тбилиси и Софии — юбилейные сессии в связи с его семидесятилетием.

1971

Завершено издание шеститомника, закончена обработка архива С. М. Эйзенштейна в ЦГАЛИ.

1973

В Москве проведен Международный Эйзенштейновский коллоквиум в связи с семидесятипятилетием Эйзенштейна.

Р. ЮРЕНЕВ

Эйзенштейн в воспоминаниях современников

В современном искусстве, стремящемся к документальности, жанр мемуаров занимает все более видное место. Воспоминания участников, свидетелей, очевидцев пленяют не только достоверностью, но и своей субъективностью, личностной окрашенностью. Люди и события прошлых лет предстают перед читателем не преображенными трактовкой исследователей, не очищенными и абстрагированными исторической перспективой, а как бы нетронутыми, сохранившими аромат эпохи, ее неповторимые подробности. Характеры и факты приобретают стереоскопическую глубину, сквозь них просвечивает и образ самого мемуариста.

Литературоведение прошлого века уделяло особое внимание личностям и биографиям писателей. Но традиции Сент-Бёва ослабели, и теперь не факты жизни, а произведения, не человеческий характер, а творческий метод подвергаются тщательному исследованию учёных. Однако это не значит, что интерес к жизни писателей иссяк. Наоборот, жизнеописания приобрели самостоятельное значение, родился жанр биографического романа. Андре Моруа во Франции, Юрий Тынянов у нас, Ирвинг Стоун в Америке дали блистательные образцы этого жанра, питаемого главным образом перепиской и мемуарами.

Но чем ближе к современности, тем эпистолярное наследие становится беднее. Телефон, телеграф, авиация изменили характер общения между людьми. И пока кинематографическая и магнитофонная записи не вошли в повседневность, мемуары занимают центральное место в увековечении великих людей.

Чтение основанной Горьким в 1933 году и насчитывающей уже около пятисот названий библиотеки «Жизнь замечательных людей» отчетливо показывает растущее значение мемуаров. Еще показательнее поток книг воспоминаний писателей, государственных деятелей, ученых, художников, военачальников и просто бывалых, много повидавших людей. Разумеется, социальный резонанс этих книг зависит от масштабов их авторов. Воспоминания писателя Эренбурга, маршала Жукова, авиаконструктора Яковлева вошли в число наиболее читаемых книг. Но бывает, что непреходящую цен-

ность приобретают не самовысказывания исторических деятелей, а свидетельства их современников — друзей, соратников, учеников. И если таких материалов много — их можно объединить и получить картину поразительную по многообразию, правдивости и полноте. Так в свое время мозаика из воспоминаний современников, искусно выполненная В. В. Вересаевым, открыла нам живого Пушкина. Так к столетию со дня рождения Ленина свидетельства многих людей, знавших Владимира Ильича, были собраны в сборники, каждая страница которых поучительна и весома.

На книжной полке выстроились объемистые тома: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Герцен, Тургенев, Достоевский, Толстой, Щедрин, Чехов, Горький, Маяковский — в воспоминаниях современников. Вслед за писателями своды мемуаров получают композиторы — Глинка, Чайковский, Рахманинов, деятели театра — Щепкин, Михоэлс, Мейерхольд... Настало время и для кинематографа.

Мы уже привыкли к тому, что новые области и новые ракурсы молодого советского киноведения неизменно связаны с жизнью и творчеством Сергея Михайловича Эйзенштейна. Первое в кино собрание сочинений — шеститомник Эйзенштейна, первый документальный фильм о кинорежиссере, первый международный симпозиум, первая мемориальная доска, первая музейная квартира — посвящены Эйзенштейну. И это не удивительно. Огромно значение великого советского режиссера в развитии мирового кино. Многогранно его наследие — фильмы, сценарии, рисунки, статьи, лекции, воспоминания, письма. Незабываемо и обаяние его личности — его художническая честность и чистота, его поразительная эрудиция, его самоотверженное трудолюбие, его блистательный юмор, его сложнейшая судьба, наконец! Поистине удивительная судьба! Сколько в ней радости и трагизма, сколько всемирных успехов и горестных неудач, сколько дерзких, новаторских экспериментов и, главное, сколько напряженнейшей, непрерывной, одухотворенной работы!

Он был почти ровесником искусства, которому отдал себя, свой гений, свою жизнь. И очень многое в развитии самого молодого, самого массового, самого богатого возможностями, синтетического искусства кино — определено творческими открытиями Эйзенштейна. Двадцатисемилетним молодым человеком он прочитал на разных языках эпитет «гениальный» о своем фильме, о своем методе. Немного позднее он слышал, как его называли «классиком». Но зато каких только обвинений, каких только разоблачительных, уничтожающих, испепеляющих окриков не наслышался он. Но от похвал не кружилась его кудрявая, лобастая голова. Ругань не сгоняла с губ иронической улыбки. Ему некогда было разнеживаться или сокрушаться. Он работал. Он искал. Он открывал, изобретал, мечтал, предвосхищал, строил. Не пугаясь ошибок. Не теряя уверенности и надежды.

Со дня смерти Эйзенштейна прошло более двадцати лет. Но он участвует в сегодняшней жизни советского народа, советского кинематографа, советской художественной культуры. Собрание его сочинений не укладывается в шесть объемистых томов, каждый из которых воспринимается как открытие в области теории, истории кино, эстетики, психологии творчества. Выставка рисунков Эйзенштейна объездила всю Европу. Издаются все новые альбомы. Его неизвестные статьи, наброски, замыслы, извлеченные из архивов, то и дело появляются в периодической печати.

Как много сделал этот человек! Но еще во много раз больше он хотел, он намеревался, он стремился сделать. И не классиком, овеянным мировой славой, не академиком, основоположником науки о киноискусстве, не учителем и руководителем глядит он со страниц этой книги, а молодым, улыбающимся, боевым, с озорной улыбкой в серых, всепроникающих глазах, готовящимся к очередному дерзкому и опасному эксперименту!

Революционер! Он писал: «Если революция привела меня к искусству, то искусство целиком ввело в революцию». Революцией была освещена и вся его деятельность, вся его жизнь.

Сергей Михайлович Эйзенштейн родился 10/23 января 1898 года в Риге, в семье архитектора, обрусевшего прибалтийского немца. Он получил солидное и разностороннее образование, с детства владел тремя иностранными языками, намеревался следовать по пути отца. Но революция прервала его занятия в Петроградском институте гражданских инженеров. Он добровольно вступает в народную милицию, затем в Красную Армию. В частях Западного фронта он строит укрепления, а в перерывах между боями пишет плакаты, ставит самодеятельные спектакли. После демобилизации, в 1920 году, становится художником-декоратором, а затем режиссером Первого Рабочего театра Пролеткульта. Попутно учится в режиссерской мастерской Всеволода Мейерхольда. Попутно оформляет спектакли в других театрах. Сближается с лефовцами — Маяковским, Третьяковым, Родченко, Татлиным. Присматривается к кино, пытается перемонтировать из немецкого детектива — агитационную фильму, разоблачающую капитализм. Преподает в Пролеткульте многие дисциплины, от истории мировой культуры до акробатики.

Его обуревают огромные, дерзновенные замыслы: он согласен с пролеткультовцами тех времен: надо разрушать искусство, ибо — старое, традиционное, буржуазное — оно неспособно удовлетворить новых требований революционного народа. Но прежде чем отказаться от старого искусства и уничтожить его — надо его изучить, овладеть всем лучшим, что было создано. Надо овладеть мастерством. И он жадно читает, слушает, смотрит.

Его первые театральные спектакли — «Мексиканец» и «На всякого мудреца довольно простоты» — в основе своей имеют литературные произведения — рассказ Джека Лондона, пьесу А. Н. Ост-

ровского. Но все это переосмысляется, переделывается заново. К именам персонажей Глумова, Голутвина, Крутицкого — добавляются злободневные — Жоффр, Пуанкаре, Милюков. Сюжетная схема раздвигается цирковыми и мюзик-холльными номерами. В театральное действие врезается маленький эксцентрический фильм. И все это устремляется на разоблачение империалистов, интервентов, белогвардейцев и других врагов молодой Советской власти. Смущение, недоумение и даже протесты публики во внимание не принимаются. Эйзенштейн мечтает о разработке нового метода в драматическом искусстве — «монтажа аттракционов», который вытеснит привычные драматургические каноны.

Для следующих спектаклей классические первоисточники не понадобились. Нашелся свой драматург — Сергей Третьяков. Его пьесы «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы» посвящены классовой борьбе за рубежом и у нас. Рамки сцены показались тесными Эйзенштейну, и он ставит «Противогазы» прямо в цехе Московского газового завода. Неуспех этого предприятия он объясняет устарелостью театрального искусства вообще. И вместе с дружным коллективом актеров-пролеткультовцев уходит в кино.

На экранах тех лет господствовали американские фильмы. Внимательно присмотревшись, Эйзенштейн понял, что секрет их успеха — в увлекательной фабуле и в привлекательных «звездах». И решил, что путь советского, пролетарского кино — мимо сюжетных интриг, мимо индивидуальных персонажей — к изображению действия масс, героя-массы. Была задумана гигантская киноэпопея «К диктатуре», состоящая из семи серий, обобщающих опыт революционной борьбы русского пролетариата от подпольных типографий, маевок до Октябрьского вооруженного восстания. Из всей этой «энциклопедии революционного движения» была осуществлена лишь одна часть — «Стачка», но она стала, по выражению «Правды», «первым революционным произведением нашего экрана».

В фильме поражали в первую очередь массовые сцены — стихийный порыв возмущенных эксплуатацией рабочих, мощная демонстрация, героическая борьба безоружных пролетариев против карателей, вооруженных брандспойтами, нагайками, клинками. Помимо основной тематической задачи Эйзенштейн, его оператор Эдуард Тиссэ, его ассистенты и актеры решили ряд экспериментальных художественных задач: композицию строили как цепь сильно воздействующих на зрителя «аттракционов», искали кинематографические метафоры, новые монтажные построения, острые и неожиданные ракурсы. Это делало язык фильма порой чересчур сложным. Но эти поиски вели к созданию специфической кинновыразительности, к созданию новой образной структуры кинопроизведения. А строгая документальность многих сцен и общий революционный пафос фильма вдохновляли, захватывали зрителей.

После успеха «Стачки» Советское правительство поручило Эйзенштейну создание юбилейного фильма к двадцатилетию первой русской революции 1905 года.

Вначале Эйзенштейн, совместно со сценаристкой Н. Агаджановой-Шутко и своим сплоченным коллективом, замыслил охватить все основные события революции — от японской войны, кровавого 9-го января, через бакинские, ивановские стачки, до революционных взрывов на Черноморье и декабрьских боев в Москве. Но времени оставалось мало. Прибыв со съемочной группой в Одессу, Эйзенштейн понял, что, художественно воплотив восстание на броненосце «Князь Потемкин-Таврический», можно передать не только дух, типические черты, пафос революции, но и идею о непобедимости революционного народа.

Съемки велись на местах подлинных исторических событий — на одесской лестнице, в порту, а также на старом, превращенном в склад боеприпасов двойнике «Потемкина» — броненосце «Двенадцать апостолов». Картина была сделана на едином дыхании, за три месяца. Оставаясь верным исторической правде, Эйзенштейн сумел объединить подлинные события в единую стройную композицию, пронизать их динамическим нарастающим ритмом. Поэтому фильм выглядел как историческая хроника, а воздействовал на зрителя как драма, как трагедия.

Восстание матросов броненосца, расправа с реакционными офицерами, митинги на берегу, около тела убитого матроса Вакулинчука, ликование горожан, приветствующих красный флаг, взвившийся на броненосце, кровавая расправа карателей над мирным населением на одесской лестнице, залп броненосца по штабу властей, гордое шествие броненосца мимо притихшей, не посмевшей стрелять царской эскадры — все это наполняло фильм вдохновенным революционным пафосом. Язык фильма поражал яркостью и новизной: смелые метафоры, необычайные композиции кадров, гармонический ритм монтажа — все это сделало «Броненосец «Потемкин» шедевром мирового киноискусства.

Успех фильма во всем мире был невиданным, беспрецедентным. Кинокритики всех стран признали его «лучшим фильмом всех времен и народов». Вот уже более сорока лет, как он не сходит с экранов, дерзновенно неся массам мысль о непобедимости революции, горделиво демонстрируя силу нового искусства, принадлежащего народу.

По поручению Советского правительства Эйзенштейн, его ученик Григорий Александров, оператор Эдуард Тиссэ и другие сотрудники приступили к созданию юбилейного фильма к десятилетию Октября. Как и прежде, Эйзенштейн начинал с широкого охвата событий, художественное осмысление которых позволяло ему ощущать историческую перспективу, чувствовать закономерность действий народных масс. Постепенно сужая материал, он создал

историческую эпопею о революционных событиях февраля — октября 1917 года в Петрограде.

Лучшие сцены «Октября» — речь Ленина у Финляндского вокзала, июльский расстрел, штурм Зимнего, выступление Ленина на Втором съезде Советов в Смольном — вновь поразили весь мир сочетанием исторической достоверности и огромной взрывчатой художественной силы. Временное правительство, Керенский, меньшевики и эсеры были изображены саркастически, средствами бичующей сатиры. Язык фильма был необычаен, нов. Эйзенштейн стремился выражать при помощи интеллектуального монтажа такие исторические научные понятия, как царизм, религия, власть. Он мечтал о синтезе художественных образов и научных понятий в языке кино. Но не все его эксперименты были понятны зрителям. Вспыхнули оживленные дискуссии. Вряд ли в Советском Союзе была газета, которая не поместила бы отзыва на «Октябрь».

Особенно горячо обсуждалась первая в истории кино попытка создать образ Ленина актерскими средствами. Рабочего Никандрова, выбранного режиссером за поразительное сходство с Владимиром Ильичем, многие (например, В. В. Маяковский) критиковали очень резко. Ставилась под сомнение самая возможность «играть на экране Ленина».

Положительно оценили фильм многие кинематографисты и почти все старые большевики, участники Октябрьских событий, среди которых были Н. К. Крупская, А. В. Луначарский, Ф. Я. Кон, Н. И. Подвойский и другие. На страницах «Правды» Н К. Крупская, дав критический анализ фильма и отметив его недочеты, назвала «Октябрь» «куском искусства будущего».

Методом интеллектуального кино, пытаясь при помощи монтажа, кинематографических образов, метафор, выражать научные политические понятия, Эйзенштейн, Александров и Тиссэ создали фильм о коллективизации — «Старое и новое». И вновь не все одинаково хорошо удалось, не все было понято и принято зрителями этого монументального, масштабного фильма о современности. Кинематографисты порою не успевали за бурно развивавшимися событиями классовой борьбы в деревне, увлекались частностями, схематизировали жизненные процессы. Но все же и этот фильм был страстным утверждением нового, революционного, что было отмечено во всем мире, с огромным вниманием воспринявшем этот гимн социалистическому преобразованию русской деревни.

На рубеже двадцатых и тридцатых годов киноискусство стало звуковым. И Эйзенштейн решительно приветствовал обогащение фильма звучащим словом, жизненными шумами, специально написанной музыкой. Он предвидел и цветовое кино, и изменение рамок и форм экрана, и стереоскопичность киноизображения, и телевидение. Он не только не пугался технических нововведений, но предупреждал их. В 1929 году вместе с Александровым и Тиссэ он

получил зарубежную командировку для освоения звуковой кинотехники.

Поездку в Берлин, Париж, Лондон, в Бельгию, Швейцарию, а затем в Соединенные Штаты Эйзенштейн использовал для пропаганды советской культуры, советской жизни. Его многочисленные лекции, доклады, выступления, блещущие эрудицией и остроумием, были оценены не только друзьями, но и врагами социализма: Эйзенштейна подвергали преследованиям, высылали, травили в прессе.

Его приезд в США был встречен в штыки реакционными организациями. «Большевистского агитатора», «красного агента» призывали гнать и даже уничтожить. Поэтому не удивительно, что все творческие начинания Эйзенштейна в США потерпели неудачу. Его выслушивали, ему заказывали сценарии, но ставить их не давали. В Америке Эйзенштейн написал сценарии «Золото Зуттера», «Черное величество», «Американская трагедия». В последнем он разработал метод внутреннего монолога, позволяющий воплощать на экране внутренний мир, чувства, психологию человека. Сценарии Эйзенштейна высоко оценили Драйзер и Синклер, Чаплин и Дисней, но кинопредприниматели побоялись осуществления этих смелых, разоблачающих капитализм произведений.

Тогда на деньги, предоставленные Э. Синклером, Эйзенштейн, Александров и Тиссэ отправились в Мексику, где втроем (!) в течение года сняли великолепный фильм «Да здравствует Мексика!», посвященный тысячелетней исторической борьбе мексиканского народа. Для окончательного завершения киноэпопеи не хватило денег. Эйзенштейна и его соратников срочно отозвали в Москву. Мечты о покупке мексиканских материалов и завершении фильма в Москве не осуществились. Синклер продал великолепный материал американской кинофирме «Парамаунт»; ремесленники наделали из него несколько фильмов, извращающих замыслы Эйзенштейна.

Трагическую гибель своего фильма, своего детища Эйзенштейн старался забыть в работе. Он создает один сценарий за другим, преподает в киноинституте, пишет теоретические и публицистические статьи, пробует работать в театре. Но, к несчастью, творческие замыслы Эйзенштейна не находят поддержки в кинопроизводстве. Комедия «М.М.М.», киноэпопея «Москва» остаются незавершенными. Поэтический фильм о классовой борьбе в деревне — «Бежин луг», просмотренный руководством кино в незаконченном виде, подвергается резкой и несправедливой критике и не выпускается на экран.

Почти десятилетие напряженнейшей творческой работы — и ни одного вышедшего на экраны фильма. Подобного испытания не знал, пожалуй, ни один крупный художник. Но Эйзенштейн преодолевает и эту полосу творческого несчастья. Не покладая рук

он работает. Много сил, любви, надежд отдает молодежи — будущим режиссерам, сценаристам, киноведам. Пишет множество статей, в которых не только суммирует творческий опыт кино, но и предвосхищает его дальнейшее развитие. Он осмысляет кино как великое, обладающее неисчерпаемыми возможностями, полифоническое искусство, как венец художественной культуры человечества, как мощное идеологическое оружие. Как публицист — он откликается на все значительные события в жизни страны.

И эта беспредельная самоотверженность, эта пламенная вера в киноискусство, этот последовательный и глубокий революционный патриотизм не могли не победить. В 1939 году выходит фильм Эйзенштейна «Александр Невский». Героическая страница борьбы русского народа с иноземными захватчиками в XIII веке прозвучала современно, злободневно — как предупреждение о вторжении фашизма. «Патриотизм — наша тема», — писал Эйзенштейн, прямо и открыто сравнивая тевтонов-крестоносцев с современными фашистами. Гигантская сцена Ледового побоища, гармонически сочетающая бессмертную музыку Сергея Прокофьева, зрелое изобразительное искусство Эдуарда Тиссэ, творчество Н. Черкасова, Н. Охлопкова, Д. Орлова и других превосходных актеров и массовые действия множества статистов, — стала одной из вершин режиссерского мастерства Эйзенштейна: ее ритм, ее колорит, ее ясность, ее политический темперамент, ее глубокая и светлая эмоциональность поразительны.

Фильм «Александр Невский» получил всенародное признание. Он сыграл значительную роль в деле мобилизации духовных сил народа на борьбу с фашизмом. Вместе с «Чапаевым», «Щорсом», «Мининым и Пожарским» и другими историческими эпопеями братьев Васильевых, Довженко, Пудовкина и других советских режиссеров эйзенштейновский «Александр Невский» был взят на вооружение победоносной Советской Армией. Показ фильма на фронтах, в действующих частях расценивался как могучее подкрепление.

Перед самым началом войны Эйзенштейн начал работать над другой исторической эпопеей — «Иваном Грозным». В сложнейших условиях эвакуации, в далекой Алма-Ате он создал величественную трагедию. Сложная фигура Ивана IV с его прогрессивными устремлениями к объединению России, к присоединению Казани, к выходу в Балтику, но и с его чудовищной жестокостью, страшным одиночеством и мучительными сомнениями — была изображена Эйзенштейном и артистом Н. Черкасовым с редкостной силой. Оператор Э. Тиссе снимал натурные массовые кадры, полные воздуха, света, оптимизма. Страшные дворцовые сцены с резкими причудливыми тенями, с угрожающими ликами икон, с темными силуэтами копошащихся, кишащих врагов снимал оператор Андрей Москвин. Так было создано два ключа, две образные стихии фильма.

Они объединялись страстной, то ликующей, то мрачной музыкой Прокофьева. Артисты М. Жаров, А. Бучма, С. Бирман, П. Кадочников, А. Абрикосов, М. Названов, М. Кузнецов, В. Балашов и многие другие создали целую галерею различных характеров, различных темпераментов, устремлений, страстей. Первая серия фильма имела стержневую идею «За русское царство великое», вторая решала сложную проблему трагедии власти и одиночества: «Един, но один».

Первая серия «Ивана Грозного» получила единодушное признание зрителей и критики как в Советском Союзе, так и за рубежом. Было особенно важно, что столь сложное и совершенное полифоническое произведение создано в сражающейся, окровавленной стране. Но вторая серия была превратно понята и подвергнута незаслуженно резкой критике. Она была выпущена на экраны лишь в 1958 году.

Эйзенштейн тяжело переживал судьбу своей картины. До последнего дня он трудился над ее переработкой, сочетая творческий труд, как всегда, с теоретическим, педагогическим, публицистическим, общественным. Но силы убывали. Прогрессировала сердечная болезнь. И 11 февраля 1948 года, пятидесяти лет отроду, великий советский кинорежиссер скончался.

Мы кратко напомнили читателю основные факты жизни и творчества Эйзенштейна — и для того, чтобы показать его непреходящее значение для развития нашей культуры, и для того, чтобы дать как бы стержень этой книге, составленной из воспоминаний о нем многих и разных людей.

Встреча с Эйзенштейном — и мимолетная, случайная, и стоящая в ряду постоянных, обусловленных общими интересами, общими трудами встреч — неизменно оставляла в памяти яркий, немеркнущий след. Поэтому в этой книге читатель найдет и непритязательные воспоминания людей, не претендующих на художественные обобщения или критические анализы, а просто свидетельствующие о малоизвестных фактах или о своих непосредственных впечатлениях. Но основное содержание книги составляют портреты Эйзенштейна, выполненные его сотрудниками или учениками. Здесь крупнейшие кинорежиссеры и артисты, работавшие параллельно с Эйзенштейном в течение нескольких десятилетий,— М. М. Штраух, Г. В. Александров, Л. В. Кулешов, С. И. Юткевич, Г. М. Козинцев, Г. Л. Рошаль, здесь композитор С. С. Прокофьев и дирижер С. А. Самосуд, художники К. С. Елисеев и М. С. Сарьян, писатель Б. Н. Агапов, критики А. В. Февральский и И. И. Юзовский, зарубежные кинодеятели и ученики по ВГИКу, и актеры, снимавшиеся в его картинах. И, наконец, просто люди, встретившие и запомнившие его. Одни знали Эйзенштейна близко и в течение долгих лет. Другие столкнулись с ним ненадолго. Но большинство старались дать обобщенный образ великого режиссера, не только

изложить факты, но и сформулировать свое отношение к его творчеству, свои мысли об его искусстве. Понимая неизбежность этого и сохраняя эти ценные суждения, составитель все же старался придерживаться жанра воспоминаний об Эйзенштейне, а не критических суждений о нем. Критическая и искусствоведческая литература об Эйзенштейне на всех основных языках уже составляет целую библиотеку и с каждым годом приумножается. А людей, знавших Сергея Михайловича лично, работавших, споривших, советовавшихся, мечтавших вместе с ним,— становится все меньше. Их-то неповторимые свидетельства мы и старались собрать и объединить.

Большинство авторов настоящего сборника делится своими впечатлениями об Эйзенштейне-режиссере: о его работе над сценарными замыслами, над изобразительным и музыкальным решением фильмов, о работе с актерами над ролями, о сотворчестве с многочисленными участниками создания фильмов. Но есть и зарисовки Эйзенштейна — графика, театрального декоратора, теоретика, историка кино, оратора, публициста, педагога. Порою оценки людей и событий у разных авторов — различны. Пусть они сталкиваются! Особенно интересно то, что, освещая многочисленные грани деятельности неуемного в своей энергии человека, многие авторы поднимаются до трактовки важнейших проблем теории и истории киноискусства. Поэтому сборник может послужить не только биографам Эйзенштейна, но и всему киноведению, даже и всем, кто всерьез интересуется киноискусством.

Не всегда и не во всем авторы воспоминаний бывают правы и точны. Некоторые факты можно интерпретировать иначе, некоторые мысли понимать по-другому. Но мы отказались от педантических исправлений или скрупулезных оговорок и примечаний. Авторы вправе иметь собственные представления, а истина обретется не в редакторских сносках, а в научных монографиях, искусствоведческих трудах.

Большинство материалов было опубликовано в периодической печати, главным образом в журнале «Искусство кино». Часть заимствована, иногда с сокращениями, из книг воспоминаний и мемориальных сборников, опубликованных на русском, английском и французском языках. Ряд статей написан специально для настоящего издания, создан на основе стенограмм и писем к составителю этого сборника, некоторые авторы перерабатывали и дополняли для нас ранее опубликованные статьи. Библиографические данные и краткие сведения об авторах даны в конце книги.

Объем книги не позволил включить некоторые материалы. Назову пространные и весьма ценные воспоминания Э. И. Шуб из книги «Крупным планом», М. И. Ромма из книги «Беседа о кино», В. Б. Шкловского из книг «За сорок лет» и «Жили-были», а также в книгах Н. Д. Волкова «Театральные вечера» и Н. К. Черкасова «Записки советского актера».

Появление этого сборника вызовет, как это всегда бывает, поток новых воспоминаний. Конечно же, они будут интересны! Возьмутся, может быть, за перо и те, кто хорошо знал Эйзенштейна, но по разным причинам не смог своевременно откликнуться на наши призывы.

Пользуюсь случаем принести глубокую благодарность Е. С. Левину, А. В. Февральскому, Н. В. Целиковской, помогавшим составителю в разыскании, переводе и литературной обработке некоторых материалов.

Пестрая мозаика из воспоминаний разных людей, посвященных разным периодам жизни и деятельности Эйзенштейна, написанных в разных манерах и с разными целями, — не сможет, разумеется, заменить научной монографии о творчестве великого режиссера или биографического романа о нем. Но зато она даст правдивую, непосредственную и искреннюю картину целой эпохи развития нашей художественной культуры и прекрасной, несмотря на все свои трудности, жизни великого художника-революционера.



МАКСИМ ШТРАУХ

Эйзенштейн — каким он был

> Ты слишком щедро одарен судьбой,
> Чтоб совершенство умерло с тобой.
>
> ***Сонет 6-й Шекспира***

Я, пожалуй, не ошибусь, если скажу, что мне довелось быть знакомым с Эйзенштейном если не *ближе* всех, то, во всяком случае, *дольше* всех. Я хорошо знаю и помню его с детства — с тех пор, когда ему было десять лет.

Мне хочется попытаться по мере моих сил и способностей обрисовать его как человека и художника.

Сережа, Сергей, Сергей Михайлович

Когда я мысленно перебираю все свои встречи с ним и его творческую жизнь, передо мной встают как бы три разных Эйзенштейна.

Первый — это *Сережа Эйзенштейн,* мальчик с огромной стриженой головой, бегавший в коротеньких штанишках.

Второй — *Сергей Эйзенштейн,* юноша с пышной шевелюрой, художник и режиссер, завоевавший мировое имя в двадцать семь лет.

И, наконец, третий — всем хорошо памятный — *Сергей Михайлович Эйзенштейн,* уже погрузневший, полысевший, профессор, доктор искусствоведческих наук.

Конечно, это были три разных внешних облика одной и той же удивительно *цельной* натуры, настолько цельной, что в его детские годы я всегда удивлялся: «Какой он для своих лет уже взрослый!» — а к концу его жизни не переставал поражаться: «Как он еще юн!»

Наша первая встреча произошла очень давно. Помню поросшие соснами песчаные дюны Рижского взморья. Вдоль них тянулся проспект, застроенный дачами. Это были пансионаты, где приезжие семьи могли снимать комнаты для летнего отдыха.

И вот в саду одного из таких пансионатов я увидел однажды мальчика. Его звали Сережа. Интересно отметить, что впервые я его увидел не лазающим по деревьям и заборам, как это подобало бы делать каждому порядочному мальчишке его возраста. Я увидел его сидящим в саду со склоненной над столиком большелобой

стриженой головой. На столе лежала толстая тетрадь, куда он тушью заносил свои зарисовки. Рисование было излюбленным занятием, настоящей страстью Сережи. Он мог так просиживать целыми часами и без устали рисовать все, что ему приходило в голову: жанровые сценки, отдельные фигуры, лица... Этих тетрадей он нарисовал великое множество, ими был завален чердак городской квартиры. С неистощимой выдумкой и огромным юмором, с уверенностью и мастерством профессионального художника набрасывал он свои рисунки, которые напоминали работы Буша и Гульбрансона из «Симплициссимуса». Это была какая-то бессознательная и беспрерывная тренировка фантазии, еще в детстве заложившая основы неповторимого мастерства Эйзенштейна. Я об этом так подробно рассказываю потому, что профессия художника была его *второй* профессией и сыграла огромную роль в творчестве.

В среде певцов широко распространено выражение — «ставить голос». А у художника Валентина Серова я как-то прочел не менее удачное определение — *«ставить глаз»*. Эйзенштейн с детства «ставил свой глаз», упорно и неутомимо тренируя свою фантазию, зоркость, меткость, остроту наблюдения.

Между прочим, мы с ним очень любили разглядывать карикатуры на политические темы Сергея О. (Животовского), которые еженедельно появлялись на обложках журнала «Огонек», и с нетерпением ожидали каждого следующего номера.

Несколько слов о его семье. Родители жили в разводе: мать — в Петербурге; отец вместе с маленьким сыном — в Риге. Он был гражданским инженером и архитектором города и строил безвкусные дома, в стиле плохого модерна. Однажды Сережа наивно спросил отца: «Папа, как тебе не стыдно строить такие ужасные дома?» Отец очень рассердился и сделал выговор гувернантке: «Почему так плохо воспитывается мой сын?»

Но в основном отец имел все основания гордиться им и нередко это даже афишировал. Находясь в обществе, он имел обыкновение подзывать мальчика. Происходил такой диалог: «Сережа, поди сюда». Сережа подходил: «Я, папа!» — «Сережа, скажи, как ты учишься, какой ты ученик в классе?» — «Первый, папа». Папаша торжествующе оглядывал окружающих: «Вы слышали?» — и отсылал первого ученика заниматься своим делом. Я был неоднократно свидетелем такой процедуры. Не знаю, насколько педагогичным являлось поведение любящего родителя. Поглощенный своими делами, папаша мало внимания уделял сыну.

Мать Эйзенштейна, Юлия Ивановна, была дочерью русского купца первой гильдии. Дед Эйзенштейна в молодости гонял плоты по Шексне: прежде чем разбогатеть, он был сплавщиком леса.

Мать жила в Петербурге и любила сына издалека. Она мечтала после окончания им реального училища отправить Сережу путешествовать по маршруту, который казался ей необходимым для

всестороннего образования сына — по этапам развития мировой человеческой культуры: сначала в Египет, в Месопотамию, в Грецию и Рим, а затем и в остальные страны Европы. Но этому плану не суждено было осуществиться: помешала война 14-го года. Сережа переехал к матери в Петроград и стал студентом Института гражданских инженеров.

Я убежден, что громкими словами надо пользоваться весьма экономно и осторожно. Но об Эйзенштейне можно смело сказать, что он был человеком гениальной одаренности. И силу этой одаренности можно проследить уже с детства.

В школе он постоянно был «круглым пятерочником». Ему давались легко все школьные премудрости — и литература, и математика, и история, и языки. В десять лет он владел тремя иностранными языками, читал в подлиннике произведения классиков мировой литературы с той же легкостью, с какой впоследствии делал свои доклады на французском языке — в Сорбонне, на английском — в Оксфорде, в Берлине — на немецком.

За что бы ни брался, он делал все «на пятерку». Будучи уже зрелым мастером, он мог одинаково талантливо применять свои силы в театре и в кино, как режиссер и художник, как теоретик и публицист. Я представляю себе, что он мог бы очень интересно планировать и строить дома и целые города, тем более что получил высшее, правда, неоконченное, образование гражданского инженера.

Это был всесторонне развитый человек и — я не боюсь сказать — с энциклопедическим запасом знаний, которые он начал накапливать с малых лет.

В Сереже поражала его неуемная, поистине недетская страсть к книге. Он сам вспоминал впоследствии, как однажды, на празднике новогодней елки, он, кудрявый мальчик в белом костюмчике, среди вороха подарков увидел желтые корешки двух книг. Это была «История французской революции» Минье. И сразу же померк восторг, вызванный хрустальным великолепием елки, роскошью других подарков. Мальчик уткнулся носом в желтые книжные обложки. Беспредельная любовь к книге не покидала Эйзенштейна до последних дней его жизни.

Встречаясь каждое лето, мы с Эйзенштейном очень сдружились. Я привозил ему из Москвы театральные новости. В одно лето я приехал с рассказами о спектакле «Синяя птица» Метерлинка в Художественном театре. Мы ее сейчас же разыграли сами. Я был режиссером, а Эйзенштейн у меня... играл. Он выбрал роль Огня — махал красной тряпкой, яростно фырчал и шипел, изображая огненную стихию. Потом мы поменялись ролями. Сережа ставил на дачной веранде гоголевскую «Коляску», где я играл у него Чертокуцкого.

Затем наступило увлечение цирком. Представления мы давали в саду полной программой, причем нагрузка была предельной —

приходилось изображать и людей и зверей. Это увлечение цирком сказалось впоследствии на первых работах Эйзенштейна в театре.

Корни будущей профессии режиссера можно было обнаружить уже в его первых детских играх и занятиях. Однажды Сережа смастерил на большом столе в саду такое сложное и замысловатое сооружение из песка, камней и веток, что взрослые окружили этот первый бессознательный режиссерский этюд на планировку, долго любовались и удивленно качали головой, недоумевая, откуда у мальчика такая фантазия?

Когда ездили в Ригу, то каждый из нас непременно старался заглянуть в магазин «Фирэк», где продавались комплекты оловянных солдатиков разных родов оружия. Пехота, кавалерия, были даже бедуины на верблюдах. Все это мы раскладывали в саду на большом столе и хвастались друг перед другом покупками. Потом устраивали целые сражения — оловянные фигурки расставлялись в разных комбинациях. Для Эйзенштейна это было, вероятно, первой пробой по освоению массовых сцен.

Мы, конечно, отдавали дань и чисто детским увлечениям. Когда выяснялось, что в пансионе к обеду готовится птица, мы устремлялись на кухню, выпрашивали перья ощипанных уток, гусей и индюшек и, смастерив из них головные уборы, с визгом носились по лесу, изображая индейцев. Так действовали на наше детское воображение рассказы Фенимора Купера.

Но, повторяю, хоть Сережа никогда и не выглядел заморенным вундеркиндом, главным в его детском облике была потрясающая, поистине недетская усидчивость.

Таким вот вспоминается мне мальчик Сережа.

В 1914 году нас разлучила война. Лет на шесть мы потеряли друг друга из виду. Я продолжал учиться в московской гимназии, и единственное, что знал про Эйзенштейна,— что он собирался по окончании училища поступить в Институт гражданских инженеров. Потом он рассказывал, что в эти годы много внимания уделял технике, математике, архитектуре. Одновременно его не покидала любовь к театру, к цирку, к театрально-декоративной живописи. Но эти увлечения Эйзенштейн, как будущий инженер, считал несерьезными, побочными. Однако страсть к театру все росла, постепенно брала верх, и наконец возникло решение заняться театром параллельно с архитектурой. В свободное время он занимался планировкой разных пьес. Позднее он изучал японский язык — чтобы ехать в Японию смотреть национальный театр «Кабуки», и в небольшой сравнительно срок выучил несколько сот иероглифов.

Грянула Великая Октябрьская революция. Среди хаоса войны и разрухи раздались и зазвучали новые лозунги, полные справедливых и смелых идей.

Я служил в Красной Армии и по роду службы часто бывал вне Москвы в разъездах. Театр увлекал меня по-прежнему, и, возвращаясь в Москву, я всякий раз стремился прежде всего посмотреть упущенные спектакли.

В один из таких приездов я неожиданно встретился с Эйзенштейном. Наша встреча произошла при столь курьезных обстоятельствах, что мне трудно удержаться и не рассказать о ней. Однажды вечером я собрался пойти в Камерный театр. В ту пору билеты в театры доставать было трудно, и поэтому появились барышники, перепродававшие театральные билеты.

И вот с одним из таких барышников я было совсем уже столковался, как вдруг почувствовал на себе взгляд какого-то человека. Смотревший на меня был одет в военную форму. «Попался!» — подумал я и вошел в подъезд театра. Каково же было мое удивление и беспокойство, когда этот человек вновь появился невдалеке! Не сводя с меня пристального взгляда исподлобья, он продолжал наблюдать за мной. Я опять ушел. Он за мной. Так повторилось несколько раз. Наконец мой преследователь подошел ко мне и спросил неуверенно, не Штраух ли я?

Незнакомец, от которого я так старательно убегал, оказался... Эйзенштейном! Не мудрено, что мы друг друга не сразу узнали. Были мальчиками, стали юношами. К тому же он был непривычно для меня одет — солдатская шинель, на голове военная фуражка. Это был уже не Сережа, а Сергей Эйзенштейн. Он совсем недавно приехал в Москву с Западного фронта. На фронте он работал по полевой фортификации, строил укрепления, составлял агитгруппы, расписывал стены агитпоездов.

Встреча со старым другом детства была бесконечно радостной для нас обоих. После спектакля, на который мы пошли уже вместе, мы до самого утра бродили по уснувшей Москве, делились пережитым, мечтали о будущем. Театр продолжал нас увлекать, и мы решили работать дальше совместно. Но для нас огромную важность представлял вопрос: куда идти? Мы могли, конечно, войти в сложившийся, почтенный театральный организм. Но мы были молоды, наши сердца были захвачены и увлечены революцией. Нам хотелось служить такому искусству, которое отвечало бы боевым настроениям времени, которое было бы оружием в революционной борьбе. Мы хотели быть немедленно полезными общему делу!

Ах, как мне памятна эта ночь на Никитском бульваре — ночь, которая решила нашу судьбу в искусстве и определила нашу дальнейшую дорогу!

Решение Эйзенштейна идти в революционный театр было закономерным и глубоко органичным. Еще в детстве его волновали и увлекали эпохи великих революционных потрясений. «История французской революции» Минье, о которой я уже говорил, карикатуры Домье и Андре Жилля, фотографии опрокинутой Вандом-

ской колонны, титанические фигуры Марата и Робеспьера, наконец, страстная проповедь Виктора Гюго — проповедь социальной справедливости — были одними из самых ярких впечатлений детства и ранней юности Эйзенштейна; позже, по его собственному признанию, на смену эпопеям Дюма выступает эпопея «Ругон-Маккаров» Золя, забирающая в свои цепкие лапы не только юношу, но уже начинающего совсем бессознательно формироваться будущего художника.

События Октября по-новому раскрыли перед ним мир, облекли в плоть и кровь отвлеченные понятия добра и зла, справедливости и несправедливости.

Мы решили поступить в Первый Рабочий театр Пролеткульта. Эйзенштейн в качестве художника-декоратора, я — студийца-актера. Дебют Эйзенштейна в этом театре был ярким и своеобразным. Он сразу заставил говорить о себе всю театральную Москву. В качестве художника он оформил спектакль «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона. Декорации и костюмы, удачно созданные Эйзенштейном, не только предрешили успех спектакля, но и определили все его режиссерское решение. Надо сказать, что потом, когда он уже утвердил себя в положении режиссера-постановщика, профессия художника ему все время как бы сопутствовала: давая как режиссер точнейшие задания по декорациям, гриму и костюмам, он фактически воплощал в себе эту вторую профессию художника и делал все за него.

Вероятно, не многие хорошо представляют себе суровую, холодную и голодную Москву того времени. Несмотря на эти трудности и лишения, тяга к культуре, к искусству была огромна. Закладывались основы нового, революционного искусства.

Что же происходило в этом пресловутом Пролеткульте?

Как-никак он существовал более десяти лет! И даже потом, когда прекратил свое существование, какие-то отголоски его устремлений чувствовались в поисках молодых театров. Идея народных театров тоже была бы очень близка Пролеткульту.

У меня всегда Пролеткульт создавал впечатление вавилонского столпотворения — такая там царила путаница и неразбериха. Кто только в Пролеткульте не преподавал! Начиная с самого Станиславского, выступавшего иногда с лекциями,— князь Волконский, артисты МХАТ, Первой студии, Камерного театра, братья Адельгейм, последователи Айседоры Дункан и многие, многие другие деятели искусства.

Уцелеть в этом первозданном хаосе было трудновато. Да мало кто и уцелел...

Пролеткульт охватывал все виды искусства, причем значились они сокращенно. Ну, скажем, не театральный отдел, а ТЕО. Это звучало нежно и красиво. Т—Е—О! Вроде имени какой-нибудь греческой богини.

ТЕО, МУЗО, ЛИТО, ИЗО....

Даже — ТОНПЛАСО, что обозначало тонально-пластическую студию. Но вот в 1922 году образовалась новая студия с еще более загадочным названием — ПЕРЕТРУ!

Не думайте только, что это порошок, который продается в аптеках. ПЕРЕТРУ означало — передвижная труппа, только и всего! И заправляли этим ПЕРЕТРУ два Сергея Михайловича. Один приехал с Дальнего Востока — это был Третьяков. Другой приехал, как говорят, — наоборот, с запада. Это был Эйзенштейн. Он служил в ПУЗАП'е. Этим странным сочетанием звуков обозначалось Политическое управление Западного фронта.

Эти два Сергея Михайловича сдружились и великолепно сработались.

Деятельность Пролеткульта была полна противоречий. И вот одно из них.

Известно, что пролеткультовские теоретики отрицали наследие прошлого. Один пролеткультовский поэт написал даже такие стихи: «Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля, растопчем искусства цветы».

Но это не мешало, как видно, руководству Пролеткульта привлекать таких людей, как Эйзенштейн и Третьяков — образованнейших художников, прекрасно усвоивших культурное наследие прошлого. Самим фактом своей деятельности Третьяков и Эйзенштейн опровергали, мне кажется, «растаптывание цветов искусства».

Многочисленные студии умудрялись вырабатывать каждая свою собственную художественную «платформу» и вдобавок еще и воевать друг с другом на этой почве.

Если я в свое время привозил Эйзенштейну театральные новости, то на этот раз Эйзенштейн привез мне театральную новость из Петрограда, а именно — «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда, в декорациях Головина и с музыкой Глазунова. Постановка эта произвела на Эйзенштейна огромное впечатление, и он с увлечением рассказывал о ней. Вот почему, когда на улицах Москвы появились афиши, извещавшие об открытии Государственных высших режиссерских мастерских, которыми должен был руководить Всеволод Мейерхольд, Эйзенштейн решил немедленно поступить туда, совмещая учение с работой в театре Пролеткульта. Правда, он пробыл там не так уж долго, потому что Мейерхольд, убедившись в его профессиональной зрелости, посоветовал ему скорее начать самостоятельную творческую жизнь.

Мне хочется перебить воспоминания следующим отступлением. Ничто не приходит само собой в готовом виде. Ничто с неба не сваливается. Даже манна небесная. И зря ее так прозвали. Выяснилось, что и манну надо сеять, выращивать и много трудиться, прежде чем положишь эту кашу в рот.

В искусстве тоже ничего с неба не сваливается. Даже Пушкин. Может, я слишком смело рассуждаю об этом, но мне так кажется. Его появлению предшествовала целая плеяда поэтов, которые как бы взрыхлили почву. Они образовали ту волну, на гребне которой появился гений.

Наши искусствоведы грешат против истины, начиная летоисчисление советской драматургии с «Любови Яровой» и «Бронепоезда» и меньше интересуясь тем, что было раньше. И, по существу, «проглатывают» при этом целое десятилетие. А ведь, скажем к примеру, Маяковский написал свою «Мистерию-буфф» уже к первой годовщине Октября!

Я читал две книги об Афиногенове, где все начинается с «Чудака», а весь опыт, предшествовавший этой пьесе, стыдливо умалчивается или упоминается скороговоркой. Однако известно, что Афиногенов, работая в Первом Рабочем театре Пролеткульта, написал несколько пьес и инсценировок. Он, если можно так выразиться, набивал себе на них руку. Поэтому-то и мог появиться «Чудак».

Эйзенштейна искусствоведы начинали «разбирать», конечно же, с «Броненосца «Потемкин», а все, что было до этого,— небрежно поругивали. До «Потемкина» было плохо, а вот «Потемкин» — это хорошо. Вот вам и весь анализ!

Я вообще не понимаю, что это за методология у искусствоведов, которые берут отдельный отрезок деятельности художника или отдельное произведение и начинают его рассматривать под микроскопом вне всякой связи с общей линией развития данного художника.

Возьмем для сравнения пример из другой области — спортивной — прыжок в высоту. Всем ясно, что прыжку должен предшествовать разбег. Можете ли вы представить себе тренера, который интересовался бы только самим прыжком, а разбег считал делом второстепенным?! Едва ли. Ведь именно разбег и определяет успех прыжка.

Так почему же в искусстве мы не интересуемся тем, что предшествует прыжку, тем, что подготовляет удачу?

«Броненосец «Потемкин» тоже не свалился с неба! И ему предшествовал свой разбег. Удивительно целеустремленный, энергичный и быстрый.

В течение чуть ли не двух сезонов, а то и меньше, были созданы три интереснейшие театральные постановки. Можно смело считать их (так же как и «Стачку») разгоном, определившим феноменальный прыжок, именуемый фильмом «Броненосец «Потемкин».

Позвольте мне вкратце рассказать об этих трех постановках, поскольку они основательно забыты.

Первая постановка Рабочего театра Московского Пролеткульта называлась сокращенно «Мудрец». Премьера состоялась 26 апреля 1923 года. Текст Третьякова, постановка Эйзенштейна.

Спектакль этот родился несколько своеобразно. Мы с Эйзенштейном в МХАТ смотрели «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Билетов не было, нас провел капельцинер, мы сидели на ступеньках в бельэтаже. И вот именно на этом спектакле у Эйзенштейна возникла мысль — использовав схему сюжета комедии Островского, перевести ее действие в сегодняшний день. Так был создан спектакль «Мудрец» — веселое, озорное, эстрадно-цирковое политобозрение на злобу дня.

Успех спектакля был огромный. Но несколько скандальный. Были восторженные поклонники, бесконечное число раз смотревшие эту постановку. Но были и такие (правда, их было не много), которые не досиживали спектакль до конца и уходили в крайнем возмущении. Почему так происходило? Чем объяснить такую разницу в восприятии? А все зависело от того, с каких позиций смотрелся спектакль. Радовался тот, кто воспринимал непосредственно спектакль. Тех же, кто шел посмотреть пьесу Островского, постигало разочарование. Впрочем, справедливость требует отметить, что показать пьесу Островского — в ее чистом виде — никто никому не обещал. Даже афиша, расклеенная по городу. Там значилось — «На всякого мудреца довольно простоты» по комедии Островского, композиция Третьякова.

Зачем же в таком случае понадобилось тревожить имя классика? Неужели нельзя было обойтись без этого? Как все произошло?

Первоначально возникла идея осуществить в передвижном театре злободневное политобозрение на международные и внутренние темы в жанре эстрадно-цирковой буффонады. Согласимся, что в этом ничего предосудительного не было — вполне законное и приемлемое желание молодого режиссера. В самом деле — почему бы и не быть такому политобозрению? Но в том-то и дело, что этого тогда казалось недостаточно. Все делалось с резким полемическим задором. Искусство развивалось в атмосфере ожесточенных споров и борьбы.

И вот как бы в пику академическим театрам, которые довольно медленно раскачивались и поворачивались к современности, решили так: давайте-ка заставим самого Островского служить нашим дням! Но как это сделать? А что, если взять за основу нашего политобозрения только сюжетные ходы его пьесы, а персонажи и текст — осовременить?!

И Островский был «мобилизован» на службу современности. Делалось это из самых благих побуждений, никто не стремился оскорбить память великого классика. Все мы были очень молоды и задиристы. И время было озорное.

Сейчас довольно трудно понять подобный ход мыслей. Хотя, любопытства ради, стоит заметить, что прием перелицовки текста в пародийном жанре живет и поныне. Недавно я слышал на «капуст-

нике», как один наш очень талантливый сатирик прочитал диалог Сатина с Бароном на современный лад. И никого это не шокировало, никто за Горького не обижался.

А в годы гражданской войны Смирнов-Сокольский пел куплеты, эффект которых возникал от неожиданного сочетания строк злободневных со строками стихов... Пушкина!

Вновь Махно куда-то вылез.
Вот не ждали молодца...
Тятя, тятя, наши сети
Притащили мертвеца.

Этот прием использования строк Пушкина в злободневном куплете также никого не шокировал. Наоборот, все отлично понимали, что как раз в этом вся соль приема, и поэтому дружно хлопали и смеялись.

Такой прием применяется иногда не только в пародийно-сатирическом плане. Брехт, например, использовал встречу двух королев из «Марии Стюарт» и написал разговор двух рыночных торговок.

Вот почему и появилось в программах нашего спектакля-обозрения имя Островского. Персонажи комедии были осовременены. Как это делалось?

Два Сергея Михайловича фантазировали: они мысленно продлевали биографию каждого образа до Октябрьских дней, до времен революции, и задавали себе небезынтересный вопрос: а как бы себя повели, сообразно своему характеру и мышлению, персонажи Островского? Кем бы они стали?

Вот и получилось, что Мамаев превратился в Мамилюкова-Проливного. Это был намек на лидера кадетской партии Милюкова с его вожделением захватить Дарданеллы. Каюсь — эту фигуру изображал ваш покорный слуга в костюме и гриме белого клоуна.

Крутицкий стал французским генералом Жоффром. На его широких красных галифе чуть пониже спины было начертано «Жоффр». Причем первые две буквы были вышиты крупным шрифтом, а три последние, сами понимаете, значительно более мелким.

Гусар Курчаев растроился: три врангелевских гусара пели куплеты и били чечетку.

Курчаев у Островского сватается за Машеньку, дочку Турусиной (кстати сказать, вспоминаю, что у нашей Турусиной были две приживалки — бабка Керенка и бабка Черновка). А уж раз за Машеньку сватались сразу трое, то возникал повод покаламбурить — ну, если не над многоженством, то над многомужеством! — и справить свадьбу на магометанский лад. Появлялся мулла и пел антирелигиозные куплеты. Не чуждались мы тогда и московской злобы дня. Появившаяся в те дни реклама галош дала основание Третьякову откликнуться новым куплетом, который был исполнен в ближайшем же спектакле:

Иуда коммерсант хороший,
Алла верды, алла верды,
Продал Христа, купил галоши,
Алла верды, алла верды.

Публика реагировала на это бурно — смехом и аплодисментами. Когда Луначарский в одном из своих выступлений бросил клич «Назад к Островскому!» — у нас в спектакле сразу же появилась новая мизансцена: Мамилюков кого-то тащил за фалды и натуженно кричал: «Назад, назад к Островскому!» И так далее и тому подобное — я не имею возможности рассказать сейчас обо всем подробно.

Заканчивался спектакль «Мудрец».

Актеры выходили на вызовы, кланяться.

Потом опускался экран и кланялся сам Эйзенштейн, заснятый на пленку.

Этот финальный аттракциончик возник у Эйзенштейна в связи с детскими воспоминаниями.

Мальчишками мы бегали с ним вместе в кино. Его держал на Рижском взморье в Майоренгофе (теперь Майори) некий господин Галске. Один из тех ранних предпринимателей, который быстро смекнул, что на кино можно хорошо заработать.

Господин Галске был еще и тщеславен. Каждый сеанс заканчивался специально заснятым роликом: он появлялся в цилиндре и визитке, переходил улицу и, встав перед киноаппаратом, раскланивался перед почтеннейшей публикой.

Мы с Эйзенштейном всегда с нетерпением ждали этого финала и давились со смеху — уморительно было видеть, как этот толстяк снимал цилиндр и с дурацкой улыбкой кланялся публике так, будто сам был по крайней мере Эдисоном или одним из братьев Люмьер.

Спектакль «Мудрец» основывался на приемах клоунады, эксцентрики, народного балагана. С утра до вечера мы на опилках обучались цирковым дисциплинам — акробатике, жонгляжу, трапеции, искусству куплета. Нашими учителями были цирковые артисты.

Это крайнее увлечение жанрами, драматическому театру мало свойственными, имело для нас, актеров, одну безусловно положительную сторону — воспитывало стремление к четкой, чеканной работе, учило ненавидеть рыхлость и «приблизительность» формы в искусстве.

«Мудрец» шел в доме знаменитого купца Морозова на Воздвиженке, в одном из специально оборудованных для этого залов особняка. Сцену назвали, как в цирке, ареной, амфитеатром располагались места для зрителей. Теперь в этом приходится признаваться как в одном из грехов нашей молодости, потому что вряд ли заслуживает одобрения и подражания такое, мягко выражаясь, вольное обращение с классическим наследством. Но необходимо отметить, что даже самые эксцентричные трюки и аттракционы не

были чисто внешними, чисто формальными. Эйзенштейн мечтал о театре «такой эмоциональной насыщенности, когда, к примеру, удивление человека можно было бы выразить обратным сальто-мортале».

Например, я играл в этом спектакле Мамаева. Мне показывали карикатуру, которую сделал на меня мой племянник. Я приходил в ярость, бросался на портрет головой вперед и... летел каскадом сквозь раму портрета, разрывая свое изображение. Или еще один пример. Дневник Глумова похищен Голутвиным и передан госпоже Мамаевой. Необходима напряженная сцена. Голутвин говорил свои реплики, балансируя на горизонтальной проволоке. Напряжение, возникавшее у зрителя при восприятии этого номера, невольно переносилось и на содержание диалога.

Так вот и появился, наделав много шуму в Москве, первый самостоятельный спектакль Эйзенштейна. Это было блестящее политобозрение, поставленное с неистощимой выдумкой, с великолепным по остроте и хлесткости текстом Третьякова.

Наш театр эстрады — тот, что находится на Берсеневской набережной, — сейчас мог бы только позавидовать такому спектаклю. Но после «Мудреца», конечно, раздавались и такие голоса: «Это цирк, а не театр! Разве это актеры? Они умеют только кувыркаться!» И как бы в ответ на эти обвинения возник спектакль совершенно иного плана, «Слышишь, Москва?!». Пьеса Третьякова, постановка Эйзенштейна. Премьера состоялась 7 ноября 1923 года, на Большой Дмитровке.

Спектакль содержал в себе элементы героики, напряженного психологизма и едкого сарказма.

Пьеса возникла как мгновенный гражданский отклик на революционные события в Германии. Поистине драгоценной была способность Третьякова быстро откликаться на наиболее значительные события времени. В этом он был сродни Маяковскому.

Художественная интеллигенция того времени разбилась как бы на две группы. Одни говорили: дайте опомниться, осмотреться, осмыслить происходящее. Не торопите нас. Дайте возможность дождаться полноценной пьесы. Она пришла, эта пьеса, но далеко не сразу. Ждать пришлось чуть ли не десять лет. Другие горячо возражали: мы не хотим, не можем, не имеем права сидеть сложа руки и ждать у моря погоды! Нельзя так долго раскачиваться! Третьяков был приверженцем этого направления. Он исповедовал теорию социального заказа.

Так возникла пьеса «Слышишь, Москва?!». Она была написана и поставлена за несколько месяцев. События в Германии никого не оставляли равнодушными. Вот грянет революция, мечтали у нас в театре, и тогда всех, кто пойдет ей на помощь, мы пригласим на постановку. И товарищи прямо со спектакля поедут на вокзал, получив напутственную идейно-эмоциональную зарядку.

Вкратце содержание пьесы сводилось к следующему.

Некий владетельный немецкий граф — помещик, почувствовав, что у него от народных волнений несколько заколебалась почва под ногами, стал принимать спасительные контрмеры. Он задумал соорудить монумент своему дорогому предку и пышно отметить это событие дивертисментом-пантомимой, чтением плохих стихов придворного поэта, прославляющих жизнь при графе, и раздачей бесплатных бутербродов народу. Но рабочие не дремали и постарались сделать так, чтобы праздник обернулся восстанием против самого графа и его подручных. Очень удачна была эта заключительная сцена спектакля, показывавшая пантомиму и само восстание, когда вместо графского памятника с потолка и до полу разворачивался гигантский портрет Ленина. Раздавалось победное пение «Интернационала», и вожак рабочих, выбегая прямо к рампе, восторженно кричал публике: «Слышишь, Москва?» И из зала отвечали: «Слышу!»

Ю. Глизер, участница этого спектакля, вспоминает один интереснейший случай, который произошел в зрительном зале на премьере «Слышишь, Москва?»:

«Во время заключительной сцены восстания у кого-то из зрителей не выдержали нервы. Он подбежал к рампе и со словами «У, гадина!» стал вытаскивать револьвер. Ему не терпелось поскорее разделаться с возлюбленной графа — кокоткой Ма́ргой, которая, видимо, его чрезмерно возмутила. Он не хотел сидеть пассивным зрителем, хотел вмешаться, хотел принять участие в нашем восстании, хотел помочь. Тем временем ее успели спустить с лестницы вниз головой и собирались уже волочить за ноги вдоль рампы.

В зале поднялся невообразимый шум, но мы продолжали играть. Действие спектакля, собственно говоря, и не прерывалось, оно только на мгновение неожиданно выплеснулось за линию рампы.

Темпераментный зритель уже начал целиться, но к нему подскочили и предотвратили столь энергичное вмешательство в сценическую жизнь. Но он только тогда успокоился, когда увидел Ма́ргу повешенной, когда убедился в торжестве возмездия.

Эйзенштейн был очень доволен и потирал руки: «Значит, хорошо играла!»

Ну, а я была в полном восторге: ах, какой чудесный посетитель театра — хотел меня застрелить! И разве можно было на него сердиться за это? Наоборот! Если бы сие совершилось, то я, умирая, назвала б его своим *идеальным зрителем!»*

А вот, наконец, и третий спектакль — «Противогазы». Пьеса Третьякова, постановка Эйзенштейна. Премьера состоялась 29 февраля 1924 года. Пьеса родилась из небольшой заметки в «Правде», сообщавшей об одной аварии на уральском газовом заводе по вине нерадивого директора.

Мы стремились откликнуться на каждое событие, и талант Эйзенштейна делал эти отклики яркими и острыми.

Но рамки сценической площадки казались Эйзенштейну тесными. Он стремился перенести действие непосредственно к жизни. И вот Эйзенштейн решил поставить спектакль в цехе такого же газового завода в Москве, у Курского вокзала. Не было ни сцены, ни декораций. Зрители сидели на скамейках, окружавших место действия, которое разворачивалось непосредственно у станков. Эта затея поначалу была с интересом встречена администрацией завода. Им было лестно, что предприятие стало в центре такого внимания. Но уже после первого представления выяснилось, что мы изрядно мешаем работать. Да и публике с непривычки было нестерпимо дышать газовыми отходами. Поэтому нас протерпели четыре спектакля, а потом любезно выпроводили.

Эти спектакли на газовом заводе кажутся мне знаменательными тем, что они обозначали собой довольно органичный переход Эйзенштейна от театра к кино. Помню момент фотосъемок спектакля. Эйзенштейн носился по цехам в поисках выразительных точек для снимков с таким усердием и увлечением, что это было уже весьма похоже на *первый день* киносъемок «Стачки». Я чувствовал, что внутренне Эйзенштейн уже расстался с театром и был поглощен весь новыми возможностями киноискусства. Не обошлось, конечно, без деклараций того, что театр-де изжил себя и должен уступить дорогу «великому немому». А далее действительно наступили дни работы над «Стачкой» и «Потемкиным».

Так незаметно и, я бы сказал, очень органично осуществился переход Эйзенштейна из театра в кино.

Я позволил себе рассказать так подробно о детстве и юности Эйзенштейна и о его первых театральных постановках потому, что эти периоды его жизни наименее известны.

Первый кинофильм Эйзенштейн делал еще с Пролеткультом, в нем принимала участие вся труппа Рабочего театра. Это была «Стачка» — один из эпизодов задуманного цикла фильмов, посвященных истории рабочего движения. По существу, «Стачка» была смелой экспериментальной работой. Столкнувшись с новыми грандиозными возможностями, Эйзенштейн с нетерпением и какой-то неутолимой жадностью кинулся на поиски. Он как бы стремился раскрыть все тайны кинематографа, выжать все его возможности. Может быть, в «Стачке» были излишества, но этот эксперимент был совершенно необходим, потому что именно на базе его появился «Броненосец «Потемкин», в котором талант Эйзенштейна развернулся во всю мощь.

Фильм «Броненосец «Потемкин» так широко известен, о нем столько написано, что нет необходимости много на эту тему говорить. Хочется только упомянуть, что рождался он как-то очень счастливо, дружно, на легком дыхании.

Поначалу — так же как и в «Стачке» — была попытка охватить огромный материал революционной эпохи 1905 года, попытка объять необъятное. Остепенила Эйзенштейна не собственная мудрость, которая пришла с годами, а... погода. Надвигавшаяся осень заставила нас перебазироваться в более солнечные края юга — в Одессу, и тем самым предопределился один из эпизодов 1905 года — восстание на броненосце «Потемкин».

Великое свойство, необходимое художнику, — уметь себя ограничивать. В молодости Эйзенштейн этого еще не умел делать. Он был ненасытен.

Справедливость требует сказать, что неуемный темперамент Эйзенштейна таил в себе некоторую опасность. Он настолько увлекался поисками выразительных средств, что забывал иной раз о зрителе. Так было в «Стачке», с моей точки зрения, так было и потом, в «Октябре». Он обрушивал на публику такую дозу впечатлений, что ее трудно было переварить. Для этого необходимы были усилия, на которые зритель не всегда бывал согласен, требуя, чтобы его кормили более удобоваримой пищей.

После «Стачки» Эйзенштейн ушел из театра Пролеткульта, и с ним ушли пять актеров, которые образовали единый в своем устремлении творческий коллектив. Мы работали очень дружно и спаянно. Один журналист, наблюдая за съемками, окрестил нас «железной пятеркой» Эйзенштейна. Мы ходили, как зебры, в полосатых футболках для того, чтобы быть хорошо распознаваемыми во время съемок огромных массовых сцен.

Мы ни от чего не отказывались и, если нужно, делали абсолютно все. Один раз даже самого Эйзенштейна положили в виде груза (как-никак около 80 кило) в коляску мотоцикла, чтобы не так трясло киноаппарат во время съемок с движения по гоночному треку. С неиссякаемой энергией — не боюсь сказать вдохновенно — работали Эйзенштейн и оператор Эдуард Тиссэ. Заражая всех окружающих и вовлекая в стремительный темп своего движения, они без устали носились по знаменитой одесской лестнице — 120 ступеней, находя все новые и новые выразительные возможности. Впоследствии многие кинорежиссеры и операторы пытались использовать в своих фильмах каскад одесской лестницы. Но Эйзенштейн так полно обыграл все планы и ракурсы, настолько, если можно так выразиться, «облизал» киноаппаратом всю лестницу, что на долю его последователей не осталось буквально ничего. Можно было только повторять кадры Эйзенштейна или отказаться от своего замысла. Это умение использовать каждый материал до предела, до отказа — очень характерно для Эйзенштейна как мастера.

До революции наше кино занималось производством картин преимущественно салонно-бульварного пошиба. Существовала даже такая точка зрения, что не все можно снимать в кино, потому что, видите ли, не все фотогенично. Снимались поэтому лакированные

крышки роялей, блестящие поверхности автомобилей, элегантные дамы и всякие аксессуары «изящной жизни».

Практика Эйзенштейна опрокинула все эти «теории». Смело взявшись за новые для кино темы — рабочее движение, восстание 1905 года, — Эйзенштейн доказал, каким могучим идейным оружием может стать в руках советского художника самое важное из искусств — кино.

Но не только в овладении новыми темами заключалось новаторство Эйзенштейна. Он беспощадно ломал принципы кинематографической техники, которые всеми воспринимались со всей непреложностью закона. Вспоминается характерный эпизод. Одновременно с «Потемкиным» в Одессе снималось еще несколько фильмов. И вот однажды рано утром, проснувшись, мы услышали сигналы: гудел маяк-ревун — порт был окутан туманом. Для всех режиссеров туман был своего рода «нелетной погодой» для съемок — они повернулись на другой бок и, как говорится, «захрапели обратно». Эйзенштейн и Тиссэ поступили иначе. Они бросились в порт и засняли чудесные кадры причала и мола, окутанных туманом, которые явились потом великолепной траурной увертюрой к эпизоду похорон Вакулинчука.

Вероятно, все помнят также ставшие хрестоматийными кадры восставшего льва. Эта кинометафора возникла неожиданно. В конце съемок мы спохватились: позвольте, мы же находимся в Севастополе, а Крыма так и не увидели! Недолго думая, сочинили версию для администрации, что необходимо еще заснять облака, а снимать их лучше всего на Ай-Петри. Взяли машину и отправились по маршруту Севастополь—Балаклава—Алупка—Ялта—Ай-Петри—Бахчисарай—Севастополь. В Алупке сделали остановку. И здесь у входа во дворец Эйзенштейн увидел каменных львов. На ловца, как говорится, и зверь бежит! Эйзенштейн мгновенно сообразил: «просыпающийся лев» великолепно дополнит монтажную фразу, начатую выстрелом «Потемкина».

И еще одна деталь, которая мне кажется символической. Бросалось в глаза, что киноаппарат у режиссеров и операторов того времени вел довольно неподвижный, я бы сказал, склеротический образ жизни. У Эйзенштейна аппарат вырвался из этой традиционной неподвижности. Как бы радуясь полученной свободе, он то взлетал на крыши и башенные краны, то распластывался по земле, то зарывался в нее. Аппарат в руках Эйзенштейна и Тиссэ зажил напряженной и чрезвычайно динамической жизнью.

Сила поэтического и художественного воздействия «Потемкина» была огромна. Впечатление было такое, что делал картину не Эйзенштейн, не кинопостановочная группа, даже не кинофабрика, а делала картину вся Советская страна самим фактом своего существования.

В 1927 году, к десятилетию Великой Октябрьской революции, Эйзенштейн создал фильм «Октябрь», или «10 дней, которые потряс-

ли мир». Это был огромный фильм, охватывающий события от февраля до взятия Зимнего дворца и Второго съезда Советов.

Несколько слов мне хочется сказать о пользовании «типажом», потому что вокруг этого вопроса возникло много ложных споров. Ложными и никчемными эти споры я считаю потому, что ничего страшного и вредного нет, если режиссер пользуется таким художественным методом. Точно так же нет ничего порочного, если режиссер поставит спектакль или политическое обозрение в стиле народного балагана, лубка или цирка. Грехи начинаются тогда, когда провозглашаются опрометчивые декларации и строятся ложные теории, будто кинофильм можно снимать *только* при помощи типажа, что спектакли надо ставить *только* в цирковом разрезе; что театр изжил себя и режиссер поэтому должен уйти из театра и заниматься *только* кинофильмами.

Основой этих фильмов Эйзенштейна были исторические события. Есть, мне кажется, два пути изображения таких событий в искусстве. Можно взять группу людей — например, семью, несколько близких друзей и т. п. и в жизни этого маленького интимного общества, как в капле воды, отразить событие — показать, как оно влияет на судьбу, настроения, чувства и мысли каждого отдельного человека. Это один путь. А можно взять это же событие целиком, показать его во всем размахе, во всей грандиозности и внешней динамике. В своих первых фильмах Эйзенштейн шел именно таким путем. Поэтому его фильмы населены так густо. Каждый персонаж появляется на экране ненадолго, иногда буквально на несколько секунд. К примеру, так появляется в «Потемкине» мать с убитым мальчиком, раненая женщина с коляской, учительница с разбитым пенсне и т. д. Они возникают ровно настолько, насколько это помогает восприять общее событие — расстрел на одесской лестнице. Типаж одним кадром должен как бы предъявить свой паспорт. Как мы говорили тогда, не лицо, а целое мировоззрение.

И началась настоящая охота за людьми. Типаж искался и подбирался везде: на улицах, в трамваях, в учреждениях, на съездах... Мы, как коршуны, носились по городу, выслеживая свои жертвы. Это было целое искусство. Ибо найти и выбрать — это еще только начало. Дальше начиналось главное: уговорить сниматься. Или уговорить мужа разрешить жене сниматься. Или уговорить сниматься именно ночью, если съемка ночная. Или прийти, несмотря на июльскую жару, сниматься в шубе. Или уговорить побрить усы, несмотря на то, что человек их носит всю свою жизнь. Или доказать, что сниматься в кино не противоречит Евангелию. И так без конца.

Впрочем, в большинстве случаев обладатели необходимой для нас внешности легко и охотно соглашались принять участие в съемках. Предложите встречному на улице заняться изготовлением обуви. Он скажет: «Не умею». Пригласите его участвовать в спектакле — он уже поколеблется. Позовите сняться в кино — он будет

польщен. Победит страстное желание видеть себя на экране. И вот мы, играя на этой слабой струнке человеческой психологии, заманивали людей на съемки.

Работая над фильмом, Эйзенштейн с головой погружался в материал. Перед тем как приступить к съемкам, мы месяцами встречались с теми людьми, жизнь которых нам предстояло снимать. Перед «Стачкой» у нас были интереснейшие беседы с революционерами, с поразительными людьми ленинской гвардии большевиков, с рабочими разных заводов. Эти встречи были для нас великолепной политической школой. А когда снимали «Старое и новое», мы сначала месяцами колесили по деревням Московской области. Нам тогда говорили в шутку, что мы должны состоять в профсоюзе работников земли и леса, а не работников искусств. Эта галерея людей, их судеб, поступков и характеров давала изумительный по полноте и многогранности материал для фильмов. Материал, почерпнутый в самой гуще жизни, был всегда неизмеримо больше, чем могла вместить картина.

Таким вот мне вспоминается второй этап жизни Эйзенштейна, когда я его воспринимал как *Сергея Эйзенштейна.*

Он обладал могучим темпераментом и феноменальной художественной потенцией. С какой силой и страстью он ворвался в область театра своим «Мексиканцем»! Это была не робкая проба пера, а смелый прыжок в неизведанную область. Его буквально распирало от обилия творческих замыслов. Уже в «Мудреце» он включил в ткань театрального представления кинематограф, сняв на пленку один из эпизодов спектакля. В «Стачке» он сказал так много нового, что трудно поверить, что это был первый фильм молодого режиссера. Ему нетерпелось — в «Потемкине» он раскрашивает красный флаг, как бы предвещая появление цветного кино. В «Октябре» впервые в истории кино делает попытку показать образ Ленина.

Просто диву даешься: откуда все это? В папашу? Вряд ли. В мамашу? Тем более. В деда? Тоже нет. Так в кого же? Ответ один: в эпоху! Он был воистину дитя своего времени, сын своего века.

И, наконец, перед нами *Сергей Михайлович Эйзенштейн.* Он вступает в период, который принято называть творческой зрелостью Это уже художник, более мудро строящий композицию своих произведений, умеющий обуздывать и ограничивать свою неуемную фантазию. Теперь он много времени и сил уделяет творческим изысканиям и педагогике. Всему этому он отдавался пылко и с огромным увлечением, без тени академической степенности и покоя. Его лекции во ВГИКе слушаются с захватывающим вниманием и интересом. Меня и Юдифь Глизер он эксплуатировал в качестве подопытных кроликов, заставлял подробно рассказывать и показывать

студентам, как мы работаем над ролью, вскрывать всю нашу творческую кухню.

Путь Эйзенштейна не был сплошь усыпан розами и лилиями, были и просчеты, были и трагические минуты, которых могло и не быть. Эйзенштейн был не просто профессионалом. Он был *экспериментатором,* и очень смелым экспериментатором, а это всегда связано с риском. Первый человек, который вышел с зонтиком, был, говорят, побит камнями. Первый дирижер, который на концертной эстраде встал спиной к зрителям, был освистан.

Как мне не хватает Эйзенштейна сейчас, когда появился широкий экран! У меня возникает ощущение, что режиссеры, работающие сейчас для широкого экрана, не знают, что делать с этим проклятым пространством, которое появилось по бокам экрана. Хотя нет... Я помню один случай, когда возможности широкого экрана были использованы полностью! Я смотрел документальный фильм об Африке. Среди разных экзотических животных был показан бегемот. Он постепенно вылезал сбоку кадра, пока не заполнил собой все экранное пространство. Тогда я понял: ага! вот для чего изобретен широкий экран!

Да, если бы Эйзенштейн дожил до появления широкого экрана — уж он бы знал, что делать с этой роковой «мертвой зоной»! Говорят, что где-то даже появилась статья под таким названием — «Широкий экран ждет своего Эйзенштейна». В связи с этим я бы советовал ознакомиться с выступлением Эйзенштейна в Голливуде в 1930 году — «Динамический квадрат».

Эйзенштейн невероятно много знал. Его квартира поражала обилием и разнообразием собранных там книг. Это были книги по этнографии, педагогике, истории культуры, детективу, эмбриологии, теории относительности. Были книги с автографами Эйнштейна, Бернарда Шоу, Теодора Драйзера... Каждая книга хранила множество закладок и пометок, причем пометок на четырех языках, потому что Эйзенштейн писал на том языке, который казался ему в данном случае наиболее подходящим. Все носило следы напряженной работы.

Его библиотека пополнялась беспрерывно. Он охотился за книгами. Помню один характерный для Эйзенштейна эпизод. Открывался большой букинистический магазин на улице Горького. Эйзенштейн очень волновался: а вдруг кто-нибудь опередит его и перехватит интересную книгу? Чтобы этого не случилось, он всеми правдами и неправдами проник в магазин с черного хода накануне открытия... То-то было радости!

Еще один примечательный случай вспоминает известный кинорежиссер Михаил Ромм. Задумав поставить фильм по новелле Мопассана «Пышка», Ромм пришел к Эйзенштейну посоветоваться. Эйзенштейн, не говоря ни слова, подошел к полкам и одну за другой, так быстро, как будто они были давно приготовлены, вытащил

несколько книг. Это была целая библиотечка — от критики на «Пышку» до истории французской прически. «Прочитайте,— сказал он Ромму,— вам это будет интересно». И действительно, в работе над фильмом книги оказали молодому режиссеру хорошую помощь.

Многие, очень многие обращались к нему за советом. Это была своего рода «скорая помощь» для художников.

И вот что мне еще хочется сказать, чтобы дополнить не только творческий, но и человеческий облик Эйзенштейна. Я никогда не замечал у него творческой зависти или ревности. Мне кажется, это происходило именно потому, что он сам был так богато одарен, что ему не нужно было никому завидовать. Он никогда не чувствовал в соседе конкурента и не таил своих рабочих секретов. Многие режиссеры не начинали новой работы, не посоветовавшись предварительно с Эйзенштейном. Он любил и умел передавать молодым свои знания, свой богатейший опыт. Это было его органической потребностью.

А как он радовался появлению молодых талантов! Я никогда не забуду, как он прибежал один раз домой и возбужденно сказал: «Какой парень приехал с Украины! Какую чудесную картину показал!» Речь шла об Александре Довженко. Мне рассказывали потом, как Эйзенштейн бегал в фойе после просмотра, перебегал от группы к группе, проводя своего рода «агитационную работу».

Весь этот огромный груз человеческих познаний, который Эйзенштейн умудрился в таком количестве впитать в себя и приумножить собственными изысканиями и практикой, его не тяготил. Он нес его и владел своими духовными богатствами с удивительной легкостью и щедростью. И вообще он совсем не был похож на ученого, любил шутку и смех, постоянно острил и каламбурил.

Эйзенштейн был очень смешлив. Я — тоже. И нам вдвоем иногда приходилось туго, «смехунчик» нападал на нас в самых неподходящих местах.

Сидели однажды (во время работы над фильмом «Старое и новое») на приеме у крупного профсоюзного работника. Беседуя с нами, он завтракал, и куски омлета запутались у него в усах. Этого было совершенно достаточно, чтобы мы стали давиться со смеху. А разговор шел самый серьезный. Будь мы с Эйзенштейном врозь, каждый из нас совладал бы как-нибудь с собою, но вдвоем это оказалось выше наших сил. Мне пришлось под каким-то нелепым предлогом срочно выскочить в коридор. Обратно в кабинет я уже не вернулся, боясь рецидивов.

У Эйзенштейна была одна особенность, которая мне кажется поучительной и достойной подражания. Он был чрезвычайно пытлив и любил всякое дело проверять на себе.

Он очень обрадовался, когда узнал, что среди студийцев Пролеткульта один оказался портным по профессии, и стал немедленно брать у него уроки кройки и шитья. Он утверждал, что это совер-

шенно необходимо знать не только художнику, но и каждому режиссеру. «Теперь мне легче будет разговаривать в пошивочных мастерских и добиваться нужной линии в покрое театрального костюма. Объяснить мне будет легче, да и за нос меня теперь никто не проведет!»

Когда Эйзенштейн работал еще художником в Пролеткульте и уже целился стать режиссером, он стал усердно посещать занятия по ритмике, акробатике, танцу, биомеханике — ему хотелось во что бы то ни стало познать механику движения на себе самом. Уроки пластики он не выносил и называл их «плаституцией».

В самом начале тридцатых годов, будучи уже маститым кинорежиссером, Эйзенштейн счел недостаточными свои познания в области философских и общественных наук и по собственной инициативе стал ходить в Комакадемию, где мы подвергали себя познавательным беседам. Помнится, он соблазнил этими занятиями и Михаила Ромма, к которому питал симпатию и которого считал большим умницей.

Эйзенштейн вваливался к нам домой без всякого предупреждения.

Однажды он к нам приехал и взволнованно сообщил:

— У меня на даче находится весь творческий архив Мейерхольда!

После того как с Мейерхольдом стряслась беда, после того как началась война и бомбежки, к Эйзенштейну обратилась дочь Райх и Есенина с просьбой спасти от возможной гибели архив Мейерхольда, хранившийся на их даче в Горенках. Эйзенштейн немедленно перевез его на грузовике к себе в Кратово. Несколько раз он звал меня на помощь разбирать эти ценнейшие документы. Надо было видеть в эти мгновения Эйзенштейна! Он весь сиял. Он мог просиживать с утра до поздней ночи, любовно перебирая листок за листком. Он брал их в руки, читал, перечитывал, не мог налюбоваться...

— Ты подумай,— говорил он мне,— вот записка к Мейерхольду от Варламова! Ведь это же целая эпоха в театре!

Его охватывал какой-то священный трепет — не могу точнее определить его состояние.

Архив был размещен в нескольких ящиках; все материалы были разложены по папкам в идеальном порядке и все надписаны. С особенной тщательностью были обработаны документы дореволюционного периода деятельности Мейерхольда, и мне сдается, что этим мы обязаны прежде всего Ольге Михайловне, его первой жене.

Последние годы Эйзенштейн необычайно много работал над теорией киноискусства. Его деятельность была чрезвычайно разносторонней, но одним из главных его увлечений были поиски законов выразительности в человеческом образе, выразительности в постро-

ении кадра. Великий творец, он сам для себя был объектом поистине научного исследования. Он стремился осознать то, что на первый взгляд кажется недоступным осознанию,— процесс творчества.

Он спешил кончить свою работу. «Надо торопиться», — эти слова я часто слышал от него. Однажды он показал мне недописанный лист. Я увидел строчки быстро бегущего почерка. Одна из строчек неожиданно вдруг обрывалась, перо прочертило страшный зигзаг: это дала о себе знать точившая его болезнь и внезапной судорогой свела ему руку. Эйзенштейн хладнокровно отвел красным карандашом к полям стрелку и написал: «Это кривая моей болезни». И заторопился писать дальше.

Сергей Михайлович чувствовал приближение смерти, и лозунг «Успеть, успеть!» пронизывал особенной интенсивностью последние годы его жизни.

Однажды на занятиях во ВГИКе один студент задал Эйзенштейну вопрос: «Скажите, как стать Эйзенштейном?»

Действительно, как Эйзенштейну удалось стать Эйзенштейном?

Не знаю, как ответил сам Сергей Михайлович, но я бы попытался так ответить на вопрос, что сделало его великим художником нашего времени.

Во-первых, его необычайная *природная одаренность*. Я иногда просто удивлялся: как природа отпускает человеку такую огромную порцию одаренности? Но — интересное дело! Казалось бы, что при таком таланте Эйзенштейн мог бы позволить себе роскошь избрать более легкий жизненный путь и существовать за счет того, что ему отпустила природа. Так нет же! Знавшие его люди могли только поражаться, каким *трудовым напряжением* была пронизана вся его жизнь!

О том, каким подвижническим трудом была наполнена жизнь Эйзенштейна, очень ярко говорила организованная в Москве выставка его рисунков. Это была совершенно необычная выставка. На ней экспонировались работы, не предназначавшиеся для публичного обозрения. Это рабочие эскизы, внутренняя лаборатория, творческая кухня большого мастера.

Я сейчас вспомнил, что в первый и в последний раз в жизни я видел Эйзенштейна в совершенно одинаковой позе, хотя эти два момента разделяют добрых сорок лет. Это была *рабочая* поза, поза пишущего человека. Он производил на меня впечатление «человека-фабрики», которая круглосуточно выбрасывает продукцию.

На ночь, ложась спать, он неизменно клал на тумбочку рядом с собой карандаш и бумагу, которая к утру обязательно пестрела пометками.

Я помню, как-то раз он позвонил ко мне домой и сказал: «У тебя на полке стоит греко-русский словарь. Ну-ка посмотри, что

означает такое-то слово». Это было в четыре часа утра. Когда он работал, он не замечал времени и не смотрел на часы. Он работал во время болезни и во время «вынужденных посадок», когда самолет не мог лететь дальше. Он уплотнял свое время. Этот *напряженный, поистине титанический труд* — вот то второе, что сделало Эйзенштейна великим мастером искусства.

Но не только это. Большой природный талант, которым обладал Эйзенштейн, приумноженный и отточенный огромным трудом, он *отдал без колебаний пролетарской революции, советской эпохе.* Он честно и до конца связал свою жизнь, свое творчество с жизнью народа.

В буржуазной прессе любят помуссировать вопрос о том, что в странах социализма у художников нет будто бы свободы творчества.

На примере творческой биографии Эйзенштейна легко опровергнуть это измышление. Надо только добросовестно проследить, какие темы выбирал он сам для своих работ, то есть сделать как бы тематический обзор его произведений.

«Стачка» — история рабочего движения.

«Броненосец «Потемкин» — революция 1905 года.

«Десять дней, которые потрясли мир» — Октябрьская революция.

«Старое и новое» — коллективизация сельского хозяйства.

А его неосуществленные фильмы! В данном случае я не ставлю вопроса, почему именно они не были осуществлены. Важно то, какие темы его волновали.

«Джунго» — о китайской революции.

«Конармия» — о гражданской войне.

«Ферганский канал» — о социалистическом переустройстве Средней Азии.

Он хотел экранизировать «Капитал» Маркса!

А возьмите его работу в Америке. Ведь это был бой, настоящий бой, который он провел с голливудскими дельцами. Он намеревался поставить «Американскую трагедию» Драйзера и свой «Стеклянный дом». Но хозяева студии не очень-то хотели на своих экранах решать столь остро поставленные в социальном отношении вопросы. Эйзенштейн не уступил своих позиций и уехал в Мексику, где начал работать над народной трагедией «Да здравствует Мексика!».

Он смело схватывал самые узловые, самые животрепещущие вопросы и брал их в основу своих произведений. Даже последние исторические фильмы, как «Александр Невский» и «Иван Грозный», которые, казалось, были далеки от действительности сегодняшнего дня, даже они были вызваны естественным интересом советского народа к своему прошлому, к становлению и развитию своего государства в связи с событиями тяжелых военных лет.

Когда я думаю об Эйзенштейне, именно эта сторона его творчества мне представляется наиболее интересной, существенной и решающей. Эта его идейная целеустремленность и верность темам большого социального звучания должна служить примером. Ведь часто мы являемся свидетелями того, как талантливые художники в буржуазном обществе вынуждены расплескивать свои способности по мелочам.

Эйзенштейн мечтал о кино, как о великом искусстве нашего социалистического века. Он искал органического сплава идеи, изображения, света и музыки. Он делал заявки, разрабатывал перспективы, прорубал дорогу... [1]

Жизнь Эйзенштейна — пример творческого подвига, полной отдачи своих сил служению прогрессивным идеям нашего века.

Для честного художника иного пути нет! В этом отношении творческий путь Эйзенштейна ясен и прям. И это — основное.

Итак, глубокий и своеобразный талант, помноженный на непрерывный труд и вдохновленный идеями Октябрьской революции, — вот что сделало Эйзенштейна Эйзенштейном!

Я очень люблю слова Энгельса об эпохе Возрождения: «Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености...» То же самое хочется сказать о нашем времени и об Эйзенштейне.

Великие люди принадлежат всему миру, а не только той стране, где они родились и работали.

Однажды, когда шли съемки фильма Сергея Юткевича «Рассказы о Ленине» в Горках, где Ленин жил последние годы своей жизни, я в свободную минуту подключился к экскурсии и вновь пошел по комнатам мемориального дома. Не волноваться в Горках нельзя, потому что жизнь Ленина всегда поражает, восхищает, зовет, служит примером в жизни и борьбе. А когда вы приближаетесь к той комнате, где Ленин скончался, волнение достигает предела.

Среди множества газет советских и иностранных, экспонированных в траурной комнате и извещавших большими буквами о смерти Ленина, я видел одну газету на немецком языке. Заголовок гласил: «Unser Lenin ist tot».

«Наш Ленин»... Честное слово — комок подступил к горлу, и слезы навернулись на глаза...

«Наш Ленин» — писали иностранные демократические газеты.

«Notre Lenin est mort...».

«Our Lenin is dead...».

---

[1] Очень интересны все его теоретические размышления по этому поводу. С ними можно ознакомиться по шеститомнику сочинений С. М. Эйзенштейна (изд-во «Искусство»).

Я ощутил в этих коротких словах силу прекрасного и великого чувства братской пролетарской солидарности и гордости за то, что Владимир Ильич является не только для нас, советских людей, но и для других народов таким близким, родным и дорогим человеком.

Так происходит не только в области общественной жизни, но и в искусстве. Художники, отдающие свое вдохновение, талант и знания на службу великим идеям Маркса — Энгельса — Ленина, сами становятся великими. Их искусство приобретает интернациональную силу и значение.

Жизнь и творчество Эйзенштейна — вдохновенное свидетельство этому!

История с бородой

Такой подзаголовок может иметь двоякий смысл. Один из них тот, что история, мол, эта — давнишняя. Так оно и есть — она в самом деле произошла со мной очень давно, лет эдак сорок тому назад. Другой смысл может быть не иносказательный, а прямой. И это тоже будет правильно. Потому что речь здесь пойдет действительно о моей бороде, вокруг которой однажды вспыхнул и разгорелся неожиданный спор.

И все же разговор пойдет, в общем-то, не обо мне, а о Сергее Михайловиче Эйзенштейне, великом художнике нашего советского века.

Когда-то в интимной беседе Эйзенштейн высказал такую мысль. Я ее привожу по дневниковой записи И. Юзовского, с которым Сергей Михайлович и вел свой разговор.

«...Это я вам говорю не для интервью, но я в самом деле как-то увереннее себя чувствую, когда управляю крупными и объемными величинами... словом, я не очень люблю так называемое «психологическое искусство», душевный микрокосм привлекает меня меньше. Я больше хотел бы исследовать и другие тайны — ведь есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор, и эта среда весьма мало исследована...»

Да простят меня авторы этой беседы за обнародование таких интимно-творческих записей, к которым в иное время нашлось бы немало охотников попридраться, что то не се да то не так...

Мне вышеприведенное признание самого Эйзенштейна кажется примечательным в главной своей части: душевный, обыденный микрокосм человека привлекал его меньше, чем управление крупными объемными величинами психологии масс и народов.

Думается, что это умонастроение Эйзенштейна как раз и помогло ему создавать такие произведения, как «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь»... В этих первых своих фильмах Эйзенштейн решает сложнейшую проблему раскрытия в искусстве новой роли народных масс, их участия в революционных событиях. Это явление очень точно и верно подметила Н. Крупская, писавшая об эйзенштейновском «Октябре»:

«...чувствуется при просмотре фильма «Октябрь», что зародилось у нас, оформляется уже новое искусство — искусство, отображающее жизнь масс, их переживания... У этого искусства колоссальное будущее. Фильм «Октябрь» — кусок этого искусства будущего. В нем много прекрасного...»

Фильмы Эйзенштейна имели огромный успех и вызывали большой интерес к себе. Но наряду с общим признанием их значения и мастерства раздавались и другие голоса. Стали поговаривать, что массы — массами, но по-настоящему человек не вскрыт до конца во всей своей психологической сложности (микрокосм!), что Эйзенштейну вообще-то нужны только натурщики и типаж, что это метод — порочный, потому что статисты никогда не заменят актера, и т. д. и т. п. Утверждали, дальше, что человеческий образ стал появляться по-настоящему только с «Чапаева» и «Максима». Некоторые критики стали даже *противопоставлять* эти два различных способа художественного отображения жизни.

Мне очень хотелось бы внести в этот вопрос посильную ясность, тем более что на мою долю выпала как раз эта самая «типажная» часть работы.

Во-первых, должно быть понятно, что при таком огромном количестве действующих лиц — иного способа, чем тот, которым мы пользовались, быть не могло. Снимались тысячи, десятки тысяч людей, и, конечно, никакой возможности пользоваться услугами актеров в то время не было. И темпы съемок были очень стремительны: за одну неделю Эйзенштейн «сочинил» одесскую лестницу и написал ее монтажные листы, а за другую — все заснял!

Весь «Потемкин» был сделан за три месяца! Не мог же, в самом деле, Эйзенштейн собирать со всей страны актеров, читать им лекции, обсуждать образы, определять с ними «зерна»... Согласитесь, тут нужна была совсем иная методология. Эйзенштейн властно лепил всю сцену в целом и каждый образ в отдельности.

Во-вторых, я продолжаю до сих пор изумляться огромному мастерству Эйзенштейна именно по части *лепки образов,* по части создания человеческих характеров, которого он достигал с людьми, не имевшими даже никакого актерского образования. Все образы были *глубоко индивидуализированы.* Вспомните на одесской лестнице мать с коляской — это же мадонна! Или мать с убитым мальчиком. Или учительницу с разбитым пенсне... Разве они производят впечатление статистов? По каждому из них можно написать целую

биографию! Что ни кадр, то Третьяковская галерея, что ни человек в кадре, то серовский портрет!

В-третьих, нельзя противопоставлять «Потемкина» «Чапаеву»! И то и другое имеет право на существование и не исключает друг друга. Это очень важный пункт, о который часто спотыкаются критики. Каждый крупный художник должен идти своим индивидуальным путем и нести свое индивидуальное ви́дение мира.

Эйзенштейн разворачивает большое полотно социальных событий, революцию 1905 года. И человек у него возникает и показывается ровно настолько, насколько он это событие характеризует. Персонажи на одесской лестнице чередуются быстро, но вместе с тем они врезаются в память.

Но может быть, конечно, и другой путь в искусстве, тоже законный. Горький берет под свой микроскоп семью и подробно разглядывает каждого человека. И через эту семью, как солнце в капле воды, могут отражаться события. Какой же способ вернее? И тот и другой — оба вернее! Тем более что, разбираясь в формулах «событие через человека» или «человек через событие», можно помечтать и о синтезе. Как у Толстого в «Войне и мире», где эпос событий сочетается, уживается с интимом переживаний.

В том-то и могущество искусства, что оно безгранично в способах своего выражения, как безгранична в своем многообразии сама жизнь...

Эйзенштейн, как всякий великий художник, тоже имел свой голос, свой почерк — называйте как хотите, — свою ярчайшую индивидуальность.

Что же это был за почерк, какова была его индивидуальность?

Как-то на одном вечере, посвященном памяти Эйзенштейна, я услышал фразу, которую до сих пор забыть не могу. «Все, что делал Эйзенштейн, все это было так *гигантно*!». Этот неожиданный словесный оборот мне показался здесь очень уместным. Он прекрасно передает впечатление от творчества Эйзенштейна. То же ощущение охватывает, когда соприкасаешься с творениями Леонардо, Бетховена, Микеланджело... Это искусство крупного дыхания. Да, и у Эйзенштейна все было гигантно, и эта особенность его творчества как нельзя лучше подходила к выражению духа нашего времени. Эйзенштейна тянуло к решениям крупных вопросов в искусстве, которые ставила перед ним сама наша революционная действительность. Он любил оперировать большими категориями. Его интересовали философские обобщения нашей социальной жизни.

Когда появились фильмы об Александре Невском и Грозном — тут уж никто не мог его обвинить, что человек оказался вне поля зрения. Отпали разговоры о типаже и статистах — появились актеры! Человека Эйзенштейн не забывал, а только брал его в очень

крупных событиях и закручивал его, как Шекспир, в таких страстях и завихрениях, что для выражения этого нужны были актеры большой творческой мощи. Требования к актеру были тоже повышенные, «гигантные». Трудно, нечеловечески трудно приходилось Н. Черкасову в такой большой роли, как Грозный. Но когда роли оказывались меньше, то такие актеры, как А. Бучма, С. Бирман, великолепно насыщали свои образы, оправдывали все труднейшие замыслы Эйзенштейна.

Интересно вспомнить, что Михаил Чехов, просмотрев в своем добровольном изгнании — в далекой Калифорнии — фильм «Иван Грозный», отозвался о нем взволнованным письмом и прислал его Эйзенштейну.

Вот некоторые выдержки из него:

«...Форма «Грозного» обязывает актера: он должен подняться до нее своими чувствами, не только одним пониманием, не только мыслью... В замысле Эйзенштейна много огня и силы, далеко превышающих психологию обыденной жизни. Он задумал трагедию шекспировского размаха. Так она и доходит до нас *зрительно*. Форма дана режиссером, она очаровывает нас, но оставляет холодными. Возникает вопрос: неужели нет у русского актера этих шекспировско-эйзенштейновских чувств, огня и страстей? Конечно, есть. Снова скажу: ни у одного актера в мире нет таких сильных, горячих, волнительных и волнующих чувств, как у русского. Но их надо вскрыть, надо научиться вызывать их в себе по желанию, надо тренировать большие чувства, чтобы стать *трагическим* актером... У актеров не хватает *внутренней* силы победить внешнее свое окружение... Стиль начинает переходить в *стилизацию*... Эта опасность может быть устранена двумя путями: или внешняя сторона должна быть показана скромнее, чтобы дать место актеру с его переживаниями, или актеры должны найти в себе достаточно силы подняться на уровень внешней, подавляющей их, стороны постановки. Идеальным решением было бы, конечно, второе...»

Иначе говоря, Чехов рекомендует актерам дотянуться до требований Эйзенштейна.

М. Чехов заключает письмо такими словами:

«...За ваши смелые эксперименты, искания и честность в работе вы заслуживаете глубокой благодарности. Вы находитесь в привилегированном положении: вы не знакомы с *коммерческим* фильмом, где business — все. Но вы достойны вашего положения, ибо вы пользуетесь им, как пионеры: для прогресса других. От *вас* прозвучит новое слово, *вы*, и никто другой, дадите Западу урок правды в искусстве и изгоните из его сферы business.

Искренне благодарный Вам

Ваш почитатель

Михаил Чехов

31 мая 1945».

Вот все эти разговоры о том, что Эйзенштейн предпочитал типаж вместо актеров, а затем — когда он стал снимать актеров,— что он не умел с ними как следует работать, что он «распинал их на своих мизансценах»,— все эти разговоры сопутствовали эйзенштейновским работам. Эти разговоры создавали представление у многих людей, что Эйзенштейн недооценивал работу актера.

Мне бы очень хотелось по возможности маленько развеять эту легенду, потому что мне достоверно известно обратное.

И хотя случилось, к сожалению, так, что мы с Ю. Глизер были с Эйзенштейном производственно разлучены (я — со времен «Октября», а она — со времен «Стачки»), он неизменно проявлял интерес к нам, и именно в плане нашей *актерской судьбы,* и разговоров на эту тему было нескончаемо много.

Вот почему нам как-то странно было всегда слышать утверждения о пристрастии Эйзенштейна к типажу, об отсутствии «живого человека» в его фильмах — мы по себе отлично знали, как интересовался Эйзенштейн всем тем, что связано было с творчеством актера, и какое значение придавал он всем этим вопросам.

Особенно много могла бы рассказать об этом Ю. Глизер. Он ее высмотрел когда-то среди множества студийцев на уроках по движению и предложил ей свои услуги по планировке монолога в пьесе, которую ставил другой режиссер.

Ему не терпелось, он не ждал никаких приглашений, он — молодой театральный художник — стремился поскорее стать режиссером. Он хотел провести свою первую планировку, но не на бумаге, а с живым актером. Это была первая планировка Эйзенштейна с актером, а Глизер оказалась первой актрисой, которая добровольно подвергла себя его «тяжкой режиссерской длани», как он сам потом вспоминал.

И впоследствии Эйзенштейн, до конца своей жизни, проявлял трогательную заботу о Ю. Глизер. Иногда в самых неожиданных формах.

То он нещадно ругает ее (даже в письмах из далекой Мексики) за то, что она мало играет, и приписывает это тому, что она не умеет за себя постоять.

То сердится, что она работает с режиссером, который противопоказан ей как актрисе (как будто это так уж прямо от актрисы и зависит!).

То врывается без приглашения на заседание Реперткома во время приема спектакля «Лестница славы».

Потом он мне объяснил: «Ах, они могут напутать, испортить Глизер все дело!»

То пишет интереснейшую статью «Юдифь», посвященную ее творчеству.

То негодует и возмущается статьей Алперса «Конец эксцентрической школы», где незадачливый автор «хоронит» искусство Ильин-

ского, Глизер, Марецкой, Бирман и других. Эйзенштейн искренне недоумевает, как можно до такой степени не разбираться в вопросах театра и вместе с тем преподавать в ГИТИСе!

Эйзенштейн постоянно затевал новые постановки, в которых хотел занять нас с Ю. Глизер как актеров. И это не были платонические разговоры — его замыслы тотчас же воплощались в совершенно реальные режиссерские планы, разработанные до мельчайших подробностей.

Дважды мы начинали такую работу в кино и дважды — в театре. Должны были родиться две эксцентрические комедии («М.М. торгует» и «М.М.М.») и две театральные постановки («Тереза Ракэн» и «Кузина Бетта»), где Ю. Глизер должна была играть заглавные роли. Все эти творческие замыслы Эйзенштейна были уже готовыми воплотиться в реальные постановки (план «Терезы Ракэн» напечатан в 4-м томе сочинений Эйзенштейна), но в последнюю минуту всегда возникали какие-то препятствия на пути к их осуществлению. Сейчас я кляну себя и казню за то, что не был достаточно энергичен и не пробивал дорогу работам Эйзенштейна.

Если в области кино это было сделать, может быть, и невозможно, потому что в те времена жанр эксцентрики был явно не в почете (помню, что мы консультировались даже по этому поводу с Михаилом Кольцовым), то в области театра дело обстояло иначе. Недостаточная энергия была с моей стороны непростительна. Вероятно, много нового сказал бы Эйзенштейн в области психологической драмы, и, кто знает, может быть были бы сняты все разговоры о противоречиях режиссерского и актерского театра, по-новому была бы разрешена проблема актерского творчества в его работах.

Сейчас фильмы «Невский» и «Грозный», расположившиеся в его биографии рядышком, несколько схожи по своему материалу.

А если б осуществилось все задуманное Эйзенштейном — боже мой, каким *разнообразием* засверкало бы его дарование!

«Конармия» и «Капитал», «Стеклянный дом» и «Гибель Пушкина», «Тереза Ракэн» на театре, а рядом с «Невским» — первая советская комедия-буфф!

Смерть Эйзенштейна была для меня так же сверхтрагична, как и смерть Вахтангова. Даже страшно подумать, сколько незавершенного, сколько унесено с собою в могилу!

В заключение еще один пример того, как Эйзенштейн интересовался делами актерскими.

Вот я наконец и подошел к истории с бородой, которую обещал в заголовке!

В 1928 году я поехал в Баку сниматься у А. М. Роома в фильме «Привидение, которое не возвращается» по новелле А. Барбюса. Предстояло опять сыграть сыщика, но на этот раз, думаю я себе, буду играть его не так, как в «Стачке». Надо построить образ посложнее, попсихологичнее... Изучаю какое-то скрупулезное иностранное руководство по технике слежки, там все приемы построены на маскировке. Вот мы и решили с Абрамом Матвеевичем сделать сыщика с виду добродушным дядюшкой. В начале картины он даже угощает свою жертву вкусными вещами, собирает в поле цветочки... Идиллия! Вспомнился совет Анатоля Франса — «сталкивайте эпитеты лбами!»

Итак, решено: толстяк с бородой!

И то и другое у меня было свое собственное; борода была отпущена для комедии «М.М. торгует», но... съемки срывались, а борода оставалась. Толщина тоже была естественная — мне всегда почему-то нравились актеры-толстяки, вроде Варламова, Давыдова, Янингса... вот я и нагуливал себе жир, хотел их догнать если не талантом, то хотя бы весом...

Не успел я ступить на бакинскую землю, как получаю от Эйзенштейна письмо, которое кончается такими словами:

«Еще раз всею душою рад за окончание «аскетического» периода и желаю ни пуха и ни пера. Обнимаю. Гони фото!»

Пробные фотографии мы произвели — они получились вроде бы неплохими. Я послал их Эйзенштейну. Очевидно, А. Роом, довольный пробами, направил такие же фото на кинофабрику в Москву.

Сценарий всем нравился. Солнца было хоть отбавляй. Настроение у всех было боевое. И я продолжал хлестать пиво да борщ.

Как вдруг А. Роом получает неожиданную телеграмму:

«Баку. Гостиница Континенталь.

Роому. Минаеву.

Избежание нелепости типа сыщика категорически отвергаем бороду Штрауха настаиваем на соблюдении согласованной маски.

Трайнин. Веремиенко. Перцов».

В тот же день я тоже получаю из Москвы телеграмму:

«Баку. Новая Европа.

Штрауху.

Профиль затылком ростом фас блестящие шли всех к черту снимайся бородой шлю письмо.

Эйзенштейн».

А. Роом считает, что надо сниматься с бородой, но он получает вторую телеграмму:

«Дирекция остается при первоначальном мнении относительно типа Штрауха подробности письмом.

Трайнин. Веремиенко».

Я недоумеваю, почему они привязались к моей бороде, делать им, что ли, там в Москве нечего?!

Съемки откладываются.

Директор картины получает инструкцию: актера Штрауха на съемки не допускать. В случае-де он откажется и не захочет сбрить бороду, то съемку отменить, а стоимость за причиненный простой отнести за его счет.

Тучи над моей головой сгущались, и мы наконец с А. Роомом капитулировали, сдались...

Накануне съемки вечером в парикмахерской гостиницы назначается торжественно-печальный акт снятия моей бороды.

Собирается чуть ли не вся съемочная группа. Сбривание происходит не сразу, как при Петре I, а постепенно, сантиметр за сантиметром — нам жалко сразу расставаться с забавной внешностью образа. В парикмахерской стоит напряженная тишина, только слышно, как лязгают ножницы...

Итак — плакала моя борода! Я пребываю в растерянности и чувствую себя Самсоном, утратившим без волос всякую силу. И зло берет... Собираю клочья отстриженной бороды в конверт, хочу отослать на память дирекции фабрики. А наутро — первый день съемки.

Поглядываю в зеркало и никак не могу привыкнуть к своему оскопленно-безбородому виду.

Но вот приходит письмо от Эйзенштейна.

«Максим!

Я в большом увлечении твоими фото — не значит, что можешь с них задаваться! Есть что-то от «Алчности» Строгейма. Затылки — класс!

Теперь о недостатках:

1) Очки надо носить плотно к глазам.

Не так: (рисунок), а так (рисунок).

2) Галстук не годится — бутафория. Нужно очень мелко и в цветах, мало друг от друга отличных,— серо-коричневое сочетание.

3) Плохо сделан пиджак. Тянет и отстают нижние фалды. Проймы неверно. Материал годен больше на клеш. Чтобы был бочкой (сходился бы книзу), нужен люстрин *мягче* или пропустить этот пиджак через «грохот с опилками». Мочить, мять и топтать, как коноплю в Пензенской губернии.

Отвороты не лежат (лацкан), а он должен не только лежать, но быть примусленным и примасленным к пиджаку. В карманах поноси булыжники пару дней, чтобы получилось: (рисунок) обвислость, как мешки под глазами (помнишь одно время у Шкловского — подглазники).

4) Воротник не виден. Надо в легкую светлую полосочку (рисунок). Галстук тоже помочалить.

5) Штаны — не по материалу фасон. Широки книзу, что плохо при полоске. Еще вижу — бутафорски вшит рукав.

6) Нехорошо — Янингсовская кепка — твое знаменитое увлечение. Шляпа лучше, но надо вдавить больше на голову. И, может быть, немного темнее.

7) Зонт — вопрос открытый.

8) Бороду *никак* нельзя уничтожать. Сейчас у тебя получилось то, о чем я тебе говорил,— *сейчас ты* уже физиологически отвечаешь образам, к каким имеешь влечение. Без бороды может быть сход с рельс — ученический спектакль «Ревизора».

Вообще же с поправками — образ что надо и вид очень хороший. Профиль крупно убивает всех. (Видали свои)...

И в заключение.

Надо на зиму небольшую картинку. Чтобы легко работать. Не чересчур. И не без приятности.

И вот. Мне взбрела дикая мысль — почему бы мне не поставить... «М. М. торгует» — вещь, которая у меня уже фактически в голове «поставлена»...

К тому же мне недостает в венце — лавров первой советской комедии-буфф.

Опять же думаю, что выеду
«...на Вашей паре
и на этом репертуаре»
(читай: Максим+Ида).

Пиши моментально, что ты думаешь?

Отечески обнимаю и жду.

Эйзенштейн.

Иде — пламенный привет!

2 фото оставил себе на стенку».

Это письмо показывает, с какой тщательностью и дотошностью Эйзенштейн относится к созданию образа. Я никогда не встречал режиссера с таким точным ви́дением образа, с таким безупречным знанием его анатомии. Мне могут возразить, что здесь речь идет только о внешней стороне образа. Да, это верно, но и она должна быть на высоте. И она должна служить выявлению внутренней сущности образа. И разве может не поразить этот острый глаз Эйзенштейна, эта снайперская меткость, этот филигранный анализ всех внешних деталей?

И, может быть, еще более поразительно то, что наряду с этой скрупулезной точностью Эйзенштейн никогда не терял присущего ему размаха, своей «гигантности», своих кровных связей с бурным веком коммунизма.

Эйзенштейну принадлежит такое признание:

«Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое. Это она сделала меня художником».

Прекрасные слова! Я вижу их высеченными на камне золотыми буквами!

Дружба на расстоянии

Когда Эйзенштейн уехал на пару лет за границу, связь наша с ним не оборвалась.

Мы получали от него множество открыток.

По ним мы ориентировались в его маршрутах и всегда знали, где он находится и куда, когда собирается трогаться дальше.

Открытки сыпались из разных стран и городов. С неизменными приписками информационного свойства. И, конечно, не без юмора.

Из Реймса и Роттердама, из Берна и Парижа, из Марселя и Лондона, из Диксиленда и с завода Форда, из Флориды и Техаса, из Гамбурга и Аризоны... И еще бог знает откуда!

Маршрут головокружительный!

Вот, например, приписка на открытке с видом Нью-Йорка: «Сегодня слазили с кораблика и вонзаемся в этот городишко». По стилю вроде как у Маяковского.

Приписка на открытке, изображающей критический момент боя быков — матадор в воздухе вверх ногами, а под ним уже бычьи рога: «Вот оно!»

Получили мы и фото с Чаплином. Они на яхте отправились на остров Catalina Island, смотрели места, где когда-то снимался фильм «Остров погибших кораблей» (во времена Пролеткульта мы упивались им).

Эйзенштейн заснят у лагун Санта-Круц — приписка: «Фу, как пахнет тухлыми крокодилами!»

Еще снимок: Эйзенштейн в традиционном мексиканском облачении — даже в обеих руках по ружью! — и надпись: «Наилучшие поздравления ко дню 10-летия «Мексиканца» из Мексики! (10. III. 21). Передай пролеткультовцам тоже!»

Там-то как раз ему и вспомнилась его первая театральная постановка!

Почти во всех открытках он напоминал, чтобы я ему больше писал. Это звучало неизменным рефреном: «пиши» «почему не пишешь?», «почему мало пишешь?», «пиши скорей», «пиши подробней», «ты сволочь, что не пишешь!» и т. д. А однажды — тревожная приписка: «Напиши, в чем дело с Маяковским?»

Некоторые открытки с изображением женщин были явно рассчитаны на пополнение галереи сценических образов Юдифи Глизер — то лихая мексиканка, то древняя старуха из вымирающего

индийского племени, то бойкая торговка рыбой в марсельском порту, то фото спектакля китайского театра из Сан-Франциско и т. д. и т. п.

Юдифь получала даже автобиографические книги актрис, которых Эйзенштейн очень ценил, — Иветты Гильбер, Валески Герт... с дарственными надписями. Некоторые из них весьма обязывали:

«Той, которую Эйзенштейн считает самой способной актрисой, Иде Глизер!!!

Валеска Герт.

Берлин, 26.X.29».

Посылали мы друг другу, конечно, и подробные, довольно объемистые письма о наших производственных планах и настроениях.

На мою долю выпала еще одна довольно трудная миссия. Я старался быть в курсе всех дел, знал, конечно, о неприятностях, которые готовил Эйзенштейну Б. Шумяцкий, и должен был намеками, иногда в иносказательной форме, сообщать — какие тучи над ним нависают. Я настраивал его на скорейшее возвращение домой. Может быть, это была ошибка. Надо было, чтоб Эйзенштейн спокойно смонтировал свою «Мексику» там на месте и приехал с готовой картиной. Мне и в голову не приходило, что могло случиться то, что случилось, то есть что фильм мог погибнуть.

Из множества писем я отобрал три. Они мне показались достаточно характерными для иллюстрации наших взаимоотношений. Сейчас, когда я их перечел, они показались прямо-таки трогательными. Где-то за тридевять земель, в Мексике, весь в заботах о постановке своего фильма, он находил время думать о нас и писать нам с Юдифью длинные послания, полные всяческих советов и назиданий по поводу нашей творческой судьбы.

Вероятно, некоторые места в этих письмах требуют небольших пояснений.

Ну, начиная хотя бы с такой мелочи. Письмо начинается с обращения «Дорогой Маккушка!» Почему Маккушка?

В детстве меня называли Мака. Соответственно ласкательными были — Макочка или Макушка. Ну, а чтобы казалось «посмешнее», Эйзенштейн добавляет еще одно «к».

Думаю, что даже в такой крошечной детали сказывались комбинационно-изобретательские наклонности Эйзенштейна как режиссера. У него всегда была потребность что-то сочинить, видоизменить, скомбинировать, переиначить, скаламбурить. Без этого — ни шагу!

Как и Маяковский. Встретил, к примеру, художницу Ходасевич и сразу стал переиначивать ей имя: Валентина, Валя, Валетка, Валеточка, Вуалеточка! Так она у него Вуалеточкой и осталась. Вечный творческий зуд!

Вот еще один пример такого рода. Настоящая фамилия Григория Александрова — Мормоненко. Эйзенштейн, само собой разумеется, не преминул запечатлеть такую звучную фамилию на первой же афише «Мудреца». Но чтобы было «посмешнее», он букву «е» переделал в «э». Вышла эдакая смесь французского с нижегородским — Мормонэнко. Эйзенштейна это очень веселило. Вот почему и я из Максима превратился в Маккушку.

Первое письмо

9—10. V 31

Julio D. Saldivar
Hacienda Tetlapayac
F.C.M. EDO.HGO

Дорогой Маккушка!

Очень обрадовался, получив твое письмо. И было очень чудно прочесть, что кто-то интересуется *мною,* вне интереса о Мексике. К этому я совсем не привычен, и, если мой «двойник» в глубине «души» старый сентиментальный еврей, то приходится ему куда жестче, чем «второму» В. В. (Маяковскому) — мне ведь даже в телефонную трубку плакаться некому. И не только здесь, где страна не слишком «телефонная» в смысле сетей... Ты да Пера[1], пожалуй, единственные, которые знают, что я вовсе не только «броненосец» (не в смысле крейсера, а есть такие ящерицы, между обыкновенной и черепахой, из которых здесь делают «изящные» корзиночки: втыкая хвост в глотку и потроша внутренности, заменяя их алым или небесно-голубым шелком. Иногда из них делают мандолины, стонущие особенно жалостливо). Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится очень завинчивать броню, чтобы... не развинтиться! Не в пример Пудовкину — я не воспитываю его, не в пример В. В.[2], не седлаю его. На диалектическом пересечении «крови» и «железа» — тонус нашего так называемого творчества! Чудовищно это только в моменты соскока с деятельности и в моменты... передышки. «О! если бы можно было производить *без* передыху!» Но у меня есть еще — тройник. Собственно, он, я думаю, основной: между «летучим голландцем» и конквистадором Америк, и этакой «жертвой вечерней», мочащейся кровью и слезами. Это — тихий кабинетный ученый с микроскопом, вонзенным в тайны творческих процессов и явлений, туго поддающихся анализу. Конечно, этот почтенный муж сейчас в самом комичном положении: между землетрясениями, всезасушливающими тропиками, разливами тропических дождей и прочими стихиями — в арбах, аэропланах, вагонетках, верхом, на пароходах и изредка на поездах — он ведет се-

---

[1] Пера Аташева.
[2] Маяковский.

бя, как в вольтеровском кресле. Или, говоря менее пышно, теоретическая работа, в общем, идет совершенно беспрерывно и в самой курьезной обстановке (ловля крокодила или танцы индейцев с индюками — во время танца надо задушить живого индюка — танцоров двенадцать, а кто не успеет свернуть своему шею — избивается одиннадцатью другими! даже *не* сняли!! и т. п. аттракционы) отмечаются очень изысканные внедрения анализа и безмерные синтетические расширения. В общем, дали бы мне Куэтцалкуотл, Кукул-Кан и прочие мексиканские боги прожить, чтобы это все изложить удобочитаемо под переплет и... еще один памятник «вульгарного материализма» войдет в историю «механистов»! Позиция, мол, не то, что я в спиритуализм Деборина поверю — в Бога (с большой буквы!!!) поверю с того момента, как в моей деятельности нарвусь на что-либо механически необъяснимое! Рад сознаться — пока не встречал. В теории же пошел очень далеко супротив того, что было сделано до отъезда. И отрадно то, что дело идет на все большее и большее упрощение, ясность и объемлемость. Ухитряюсь даже изрядно читать. И столь серьезное, как, напр., Levy Brühl — «Мышление у примитивных народов» (en français) — кроме громадного *подтвердительного* материала это, конечно, незаменимый ключ для будущих боев с... Сутыриным! [1] По-испански говорить не научился. Некогда. И не хочется тратить ни одного % внимания на это. Хочу узнать язык автоматически. Результаты пока таковы, что свободно прочел «Кровь и песок» Ибаньеса — на чистом испанском языке (понял больше, чем когда в свое время начал читать Zola в подлиннике!). Хоть я и ловко приспособился к «кабинетной» работе в пушкинской «кибитке» — своего рода мыслительный жироскоп! — однако страшно сосет осесть и наконец «собрать» теоретический организм. Да! еще очень много... рисую.

Собственно, съемки, теория, рисование — это «перекладные» (езда на перекладных) — чтобы только не останавливаться. Вчера меня понесла лошадь — карьером миль пять — лошади здесь — бесы (*мексиканских* ковбоев!) — сквозь магеевые поля (остролистый кактус). Не только усидел, как чистокровный «charro» (ковбой), но почувствовал даже некую «родственность» ощущения с постоянным напряжением и карьером нормального моего состояния! Куда загонимся и не впустую ли скачем!!!

Товар по картине очень замечательный.

Но я сейчас «испорчен». Когда-то я именовался «идеальным зрителем». Потому все выходило. Сейчас я стал, кажется, слишком рафинадным (рафинированным) — я упиваюсь... действительностью, вне всяких нужд отбора и обделки. Зрительски это класс, конечно, высший, но боюсь, что ординарно-зрительский «термометр» потерян. Может быть, это просто «травма» от печальной судьбы «Генерал-

---

[1] *В. Сутырин* — один из деятелей РАПП.

ки»[1], но реальность кажется такой «неизобразимой». Поживем — увидим. Работаем с огромным напором. Почти один, ибо Гришка[2] страдает желудком. Влияние тропиков на северный кишечник! Ну вот, кажется, обстоятельно изложился «об себе». Не взыщи — «tu l'as voulu, Georges Dandin» — сам напросился! Сейчас надо заканчивать — едем за 25 миль на организуемый нами бал для индио здешних районов — нужно набирать «типаж» для эпизодов зверских страстей в магеевых зарослях. Начнем «втыкать», и писать будет некогда. Ты же ж, однако, пиши чаще и так же хорошо и обстоятельно.

Очень я недоволен вашей с Идкой[3] деятельностью. Надо *нажимать, дипломатничать, унижаться, хитрить, лукавить, опять нажимать.* Но *делать.* И делать по-настоящему. У тебя напор есть, и настоящий, — надо сбросить обломовщину. И что это за «отпросился и в Ленинград с театром не поехал»[4] — может быть, вам обоим в Ленинграде работать надо!? Впрочем, я не знаю, что там делается — но тебе надо нос держать очень по ветру. Ты вступаешь в тот возраст, когда фактический возраст и галерея «образóв» твоего диапазона начинают сходиться (помнишь, я тебе об этом часто говорил), и теперь терять нельзя и нéчего. Тó же с Идкой! Что за хамство.

За «Старика в валенках»[5] — спасибо — очень хорошо, но *мало, мало, мало.* Не забудь, что все «выдающиеся» — прежде всего *дельцы.* И без громадной «организационной» работы ничего... нигде не делается и никогда не выходит: будь то Виктор Гюго или Диего Ривера — это прежде всего бойцы, и какие! за *плацдарм* для «гениальности». Жареные гуси только в сказках в рот лезут... Я тебя «вижу» отсюда — теперь сидишь и умильно глядишь, как Мейерхольд замечательно делает, и... наслаждаешься. Глядишь и думаешь, что этого совсем достаточно! И в ГИК, пожалуй, зря не пошел[6]. Конечно, в теорию нечего лезть — сейчас с «механистами» очень трудно будет, и надо очень здорово владеть методом — но для *практики,* собственной практики — это [дело] громадного значения. Сам я на 50% в ГИК ходил, чтобы «по полу кататься» (показывать), а у тебя досуга, кажется, не мало.

Ну, дело, переходит, кажется, в сплошной мат. И машина готова, чтобы ехать.

Но еще одно. *Научись находить место для приложения того, что*

---

[1] Фильм «Старое и новое» («Генеральная линия»).

[2] Григорий Александров.

[3] *Ида* — Юдифь Глизер.

[4] Н. Лойтер организовывал в Ленинграде новый театр, куда приглашал работать Ю. Глизер и М. Штрауха.

[5] Ю. Глизер сыграла на «капустнике» в Клубе писателей древнего бородатого старика в валенках.

[6] М. Штрауха приглашали в ГИК преподавать.

ты хочешь делать. Иди в клуб. Ставь сам с Идкой. Ищи материалы. Эпизодические роли[1] даже у Мейерхольда — *не* деятельность.

Днем позже

Вернувшись, продолжаю. Девушку еще не нашли. Парень есть. Приложение № 2 дает тебе представление о «крепости», в коей мы живем. Хасиенды очень своеобразны и, скорее, укрепленные замки, чем поместья. Кругом, насколько глаз хватает, — магеи. Фото с них получишь.

В центре плана хасиенды ты обнаружишь знакомые слова — золотые слова... Titine[2]. Нужно же, чтобы внутри этих неперелазных стен оказалась «Pianola» и на ней «Титина». Зашпариваем ее — преимущественно Эдуард Казимирович — во все несъемочное время. Valeska. Valeska. Valeska...[3].

Сочетание с Мексикой, во всяком случае, забавное! Недавно имел от нее письмо:

«...был Пудовкин, взял Ваш адрес, собирается писать...» (Видимо, это одно из излюбленных занятий Лодика[4] — брать мой адрес!)

Ну, теперь уже окончательно заканчиваю непомерно длинное письмо.

(NB. Количество слов его строго сосчитано, и я полагаю, что ты ответишь не меньшим числом!)

Обнимаю крепко.

Пиши.

Твой *Старик*.

Юдифи отеческие благословения и всяческие приветствия и пожелания.

На окончание работы здесь потребуется еще пара месяцев, а затем считай дорогу через Японию.

Тем не менее до скорого свидания.

Хасиенда Тетлапайак, Хидальго Мексико.
8—10 мая 1931 года

Пиши на «Hotel Imperial», только *не* заказными — простые мне высылают всюду вслед».

А вот еще выдержки из мексиканских писем. В самый разгар труднейших съемок — опять планы о совместных с нами работах на театре!

---

[1] М. Штраух сыграл в 1931 году эпизодические роли в спектаклях «Д. Е.» по Эренбургу и «Список благодеяний» Ю. Олеши в Театре им. Мейерхольда.

[2] Из фильма Чаплина.

[3] *Валеска Герт* — актриса.

[4] *Лодиком* звали Пудовкина.

«...Очень скорблю, что у вас обоих ерунда с репертуаром.

Видно, придется вам ждать моего возвращения, ибо везу (не помню, писал ли тебе об этом?) чудную пьесу о Голливуде... Для тебя роль — «пуля» и как бы специально на тебя написанная... Для Идки две — на выбор».

И в другом письме:

«...Пьесу о Голливуде хочу ставить в театре и сам. Где-нибудь, но с вами обоими. Выйдет ли что — не знаю. А хочется «тряхнуть стариной».

Свое письмо Эйзенштейн кончает такими словами:

«Обнимаю вас обоих и целую крепко.

С отеческим благословением

Sergo».

Господи боже мой! Сколько же раз мы мечтали сотворить что-то общими силами, и каждый раз эти попытки фатально повисали в воздухе. Иначе говоря — срывались! Сердце мое кровоточит, когда я вспоминаю об этом.

Однажды я получил от Эйзенштейна из Мексики в одном конверте *два* письма — мне и Илье Траубергу. Я даже поначалу не понял, что сие означает? Это оказалось мгновенной и своеобразной реакцией Эйзенштейна на мое ему сообщение, что Илья Трауберг приглашает сниматься в главной роли у него в фильме «Для вас найдется работа». Соблазн был велик, но вместе с тем меня охватила тревога. После четырехлетнего ассистентства у Эйзенштейна я, естественно, изголодался по актерской работе. Участие в удачном фильме А. Роома «Привидение, которое не возвращается» меня еще больше раззадорило. Но первые встречи с Ильей Траубергом насторожили и смутили. Трауберг (прошу не смешивать с его братом — Леонидом Траубергом, образовавшим в свое время вместе с Г. Козинцевым великолепный режиссерский дуэт) был журналистом, неожиданно соблазнившимся киносъемками. Первый его фильм «Голубой экспресс» оказался как будто удачным.

Но, естественно, после режиссеров такого экстра-класса, какими были Эйзенштейн и Мейерхольд, я оказался человеком избалованным, и мне трудно было угодить. Илья Трауберг очень много говорил, и этот словесный каскад, долженствовавший заменить собой режиссерские познания, меня сильно смутил. Об этом я и поведал Эйзенштейну. И вот получаю неожиданное назидание Траубергу! У меня и духу не хватило передать его по адресу... И вряд ли оно помогло бы делу.

Так и осталось это письмо Эйзенштейна лежать у меня в архиве — как печальное напоминание о неудавшемся фильме. Мои опасения оказались не напрасными.

Второе письмо

Дорогой Маккушка!

Я полагаю, нет особой нужды доказывать тебе, что ты — несносное существо. Но наказание за молчание ты же и понес. У меня сейчас цорес'у свыше головы, а в такие периоды я очень писуч, и за последние две-три недели ты мог иметь образцовые пастырские послания и наставления. Не писал же я умышленно: я полагал себя заслуживающим ответа после писем, писанных тебе! Цоресы наши еще не совсем на исходе, и ты застаешь как раз кончик писательского периода. Итак, по пунктам.

Основное, конечно, о твоей работе.

Отзыв твой об Илюше [1] меня несколько удивил. Правда, я не видел почти ничего — два ролика «Экспресса» [2] (нерезанного в Ленинграде), но мне показалось, что хотя бы в отношении кадров он работает прилично. Потом очень его все хвалили, кто видел «Экспресс». Тебе виднее, и я ему влагаю письмо, которое поможет тебе, надеюсь, в том, что тебе следует делать. А следует вот что: ты был живым свидетелем, как и по «Мексиканцу» или по «Царю Голоду» я «гнул» режиссеров куда надо было. Ты сейчас куда опытнее, чем я был в то время. Опять же и с престижем. Если же Илюшу правильно *взять*, то, конечно, можно будет править его как надо. Он немного болезненно самолюбив. Я крепко повыбил из него этот пережиток «ведущего» журналиста. Каков он сейчас, не знаю. Но, если ты будешь, *не задевая* его, влиять на него «моим образом», то есть моими манерами говорить, интонациями и пр. (а войти тебе в «мой образ» — пустяки!), ты сможешь его прибрать в формы послушания и покорности — эксплуатируя его условные рефлексы на мою «авторитетность». Не смейся, а прими дело *очень* всерьез и «только не стесняйся». Или ты дурак и работа со стариком [3] и мною тебе ничего не дала (кроме поверхностного критиканства), или, чему *я хочу верить,* ты должен быть сейчас насобачен, *как мало кто*. Ведь ты испил и скверной режиссуры, что еще полезнее для самостановления, когда есть уже закладка. (Пожалуй, дело с Валькой [4] и Тихоновичем [5] дало мне больше, чем зима со стариком! [6]). Опять же хамства у тебя совсем достаточно

[1] Илья Трауберг.
[2] «Голубой экспресс» — первый фильм Трауберга.
[3] Мейерхольдом.
[4] В. Смышляев, режиссер в Пролеткульте.
[5] В. Тихонович, режиссер в Пролеткульте.
[6] В. Мейерхольд.

на любое дело — от прохождения в театры без билета до ржанья человеку прямо в морду, даже если морда «музейной значимости»!

Поэтому, конечно, тебе надо негласно забирать Илюшу и его картину в руки. Через это надо всегда пройти. Хоть он и без бороды клинышком, но вести за нее тебе его надо будет. Если нельзя в лоб и у Илюши есть какая-либо патологическая фиксация на какое-либо дерьмо (актер, ситуация, кусок сценария) и невозможно его *разубедить* — работай на иронии. По складу своему тебе очень легко выработать в себе «страшного, скрытого за очками». Небегающий иронический взгляд — жуткое орудие и, по-моему, на Илюшу, у которого утробной уверенности в себе, *надеюсь,* еще нет (тогда бы он был «в невестах уж печальная вдовица» — то есть конченным), и это на него должно работать не плохо. Вообще же эта «маска» — одна из наименее хлопотливых и очень хорошо работающая. Только, *пожалуйста,* выйди «из себя», из жирной апатии рыхло колеблющихся телес — людей понимающих *так* мало! *Надо.* Я по-серьезному страшно рвусь скорее назад, но столько всяких трудностей, что дело еще тянется. За товар думаю, что хорошо. Фото — кадрически очень здорово. Что будет в целом — увидим. Задумано и зачато — здорово. Хватило бы кишок сделать.

Все, что ты пишешь за старика[1], меня нисколько не удивляет. Тебя бы тоже не должно было бы. О «театре актера», как противоположности моей установки, я вам вещал еще в Пролеткульте. Мейерхольд *никогда* не делал «цельного» спектакля, вспомни совершенно *зрительски* невыносимого «Рогоносца», а всегда серию трюково-игровых кусков. И об иллюзиях я вам толковал, что ему достаточно *самому сыграть* за актера и совсем не важно, сделает ли исполнитель *именно* так, как надо. Меня это у в л е к а л о, ибо это — единственный метод овладеть методом актерской работы не эмпирически «на себе», как у старика[2], а систематически и сведенно в методологию выразительности, как старался и стараюсь я. (Характерно, что с момента познания этих принципов — мне «играться» надоело, и я перешел на внеактерское кино.) (В моменты «слабости» есть регрессивная тенденция на актера, театр и прочее и у меня еще сейчас!)

Насчет же «единства и цельности», то здесь не вопрос МХАТа, а вопрос диалектики. Очень забавно — сюда дошел слух, что старик[3] помер (потом выяснилось, что это — Эренбург!), и я набросал... некролог! (не говори ему — умрет от одной мнительности!!). И мысленно сводя то, что я знаю о Мейерхольде, я пришел к убеждению, что Мейерхольд любопытнейший тип «адиалектика» — со-

---

[1] В. Мейерхольда.
[2] В. Мейерхольда.
[3] В. Мейерхольд.

вершеннейший облик «дуалиста» (что для театра есть отправной доминион психологии). Причем дуалиста, дошедшего до крайнего предела к скачку в монистическую диалектику и... не перескочившего. Между Мейерхольдом (в развитии, концепциях, трактовках, даже личном отношении к людям) и диалектикой есть та еле уловимая разница, которая есть между «единством противоположностей» и... «контрастом», что на практике есть — пропасть. Контраст есть суррогат, единство противоположностей «для бедных». Так же как дуализм есть просто механическое понимание двуполярного монизма. (Характерно, что греческие философы были — пусть идеалистами, но все же диалектиками, римляне же — янки древности — «упростили» диалектическую концепцию в статистическую, откуда и получилась пара противоположностей, *вне* единства!). Этот анализ старика [1], вероятно, войдет в книгу *(если* таковая когда-нибудь будет!) как пример диалектичности, все время «совсем рядышком» трусящей с действительно диалектической принципиальностью. Любопытно, что по всем линиям — от целого Мейерхольда до мельчайшей детали его работы — мы имеем пример за примером того же, и отсутствие концептивного «единства» — абсолютно неизбежный общий признак для всего, что он делает.

Что ты думаешь об этом, хотя изложено, может быть, недостаточно ясно и авторитетно (то есть вне доказательств)?? Хотя ты его знаешь достаточно, чтобы учуять правильность того, что я пишу о нем...».

Здесь С. Эйзенштейн наводит критику на В. Мейерхольда, но это не противоречит влюбленной восторженности и преклонению перед ним.

Вот что пишет мне С. Эйзенштейн уже в следующем письме: «Ходи больше смотреть работу «старика» [2]. А то помрет, а больше нигде не увидишь. И скажи ему, что кланяюсь ему и очень его люблю».

«...Посылаю тебе групповое фото с испанским послом и министром иностранных дел сеньором Хенаро Эстрада — ибо он абсолютно твой грим в «Лене» [3] (снимок на открытии годовой испанской фиесты «Ковадонга» здесь). Испанская республика еще в периоде «красных гвоздик» — ягодки и «яблочки» придут со временем, но посол мой старый приятель — когда-то на Чистых прудах брал у меня... интервью для своей книги и испано-американских газет! С момента обоюдного признания, вероятно, будет послом у нас!

---

[1] В. Мейерхольда.
[2] В. Мейерхольда.
[3] *«Лена»* — пьеса В. Плетнева, из репертуара Пролеткульта.

Ну, пока что кончаю, чтобы писать Илюше[1]. Влагаю в твой конверт. Можешь передать распечатанно или запечатанно, *обязательно* прочитав (форма передачи зависит от градуса — временного или постоянного — теплоты и близости ваших отношений). Вообще же он — не Роом, и воздействовать на него надо по-хорошему и [в расчете] на максимум действительного сотворчества. Не понимай меня ложно — он не только славный, но, я думаю, и будет стоящим. И стоит быть дожученным.

Старику и Zizi[2] передай самые сердечные приветы. Также сожаления, что зиму будем в разных городах (что и до тебя относится!..).

Домочадцам передай приветы, когда будешь писать, и... молись за меня и только чтобы не было «плохо молились»!) — иногда действительно вспоминается Мугань[3] (правда, там пищей пролетариата не были бананы, что со сливками звучит деликатесом!).

Обнимаю.

Твой *Старик.*

Письмо Илье Траубергу

Дорогой Илюша!

Письмо идет вне обычных излияний нежности — не как причина отсутствия ее (что совершенно немыслимо!), но потому, что это письмо деловое и, кроме того, идет сквозь Максима Максимовича — а он человек нескромный и способен заглянуть в него. Об одной другой его нескромности должно трактовать письмо в целом. А именно: он наябедничал на Вас, что, конечно, дисциплинированному актеру делать по отношению к режиссеру не следует. Но... это же лишнее доказательство по отношению самого содержания ябеды, а именно, что режиссер *не совсем на высоте.* М. М., не вдаваясь ни в какие конкретные примеры, однако, выражает неполное удовлетворение тем, что Вы делаете. Я не располагаю фактами, но совместная работа с М. М. в течение столь многих лет дает мне уверенность в том, что установка его не лишена оснований — и я, вероятно, во многом думал бы так же. Он — мужик очень вдумчивый, к тому же прошел не плохие положительные режиссерские руки и немало барахтался в скверных (что для саморазвития очень полезно — ибо заставляет вырабатывать не только critical resistance, но заставляет человека внутренне вырабатывать «свой варьянт» — ответный на ошибочную концепцию режиссера. Я начинал художником именно с такими режиссерами, и это дало мне значительно больше, чем зима с Мейерхольдом, где больше состоишь в условиях искренней (и, кроме того, дисциплинарно-обязательной) прост-

[1] И. Траубергу.
[2] Зинаиде Райх.
[3] Муганские степи, где шли съемки фильма «Старое и новое».

рации перед совершенством мастерства). Я очень обрадовался, когда от Перы[1] узнал (почему-то не от Вас!), что М. М. будет работать с Вами. Он Вам может быть огромной пользы — правда, он человек очень скромный и более созерцательного типа, и, чтобы суметь использовать его, надо его основательно самому втягивать. В бытность его моим ассистентом[2] ему я был обязан очень многими весьма ценными suggestions'ами, советами и личной активностью. Думаю, что совет (и высококвалифицированный) не вреден никому, и если Вы еще помните мои старческие дряхлые наставления, то помните, как я всегда внимательно прислушиваюсь, и если анализ не показывает слишком личного в совете-отзыве, как я умею их эксплуатировать. Никаких вопросов «самолюбствий» в вашей совместной работе быть не должно — это дела семейные — вы же оба из одного моего многовместительного гнезда. И единственное, что меня интересует,— это максимум благополучия и успешности в работе для вас обоих. В каждой работе — есть момент «одергиванья» — запустишься, и потом вдруг что-либо остановит и заставит взять *самого себя* «под подозрение» (как говаривал Мейерхольд — правда, в отношении... других!). Учуять ошибочность, возможную уклонность, недостаточную строгость в собственной работе, трещину в концепции и т. д. Очень часто это бывает на просмотре большой партии rashes, невиданных в течение порядочного времени. И это бывает весьма живительно-полезно (после, может быть, двух-трех дней истерики, что тоже, гигиенически, не вредно!). Не знаю, как Вы, но со мною это бывает регулярно всегда. Пусть это письмо явится таким одергиваньем на самоанализ. Не напоминая Фридке[3], Вы можете вспомнить, как полезно оказалось ему мое «одергиванье» для «Обломка»[4] — после чего он выбросил целиком все, снятое для начала, и заново переснял все начало, найдя в себе все, что нужно. Я никак не думаю, что у Вас дело обстоит так серьезно, — успех не виденного мною «Экспресса»[5] тому порука. Но обернуться и поглядеть, «чем ты был и чем ты стал и что есть у тебя», невредно через каждый регулярный промежуток работы. (Знаю по себе и по опыту.) Максим Вам в этом деле будет несомненно полезен, ибо верность глаза у него отменная и режиссерский интерес (то есть интерес к вещи шире, чем в пределах его роли) у него всегда был, сколько мы с ним в театре и кино ни работали.

Конечно, было бы неплохо, если бы Вы мне написали о том, что Вы делаете. Я хоть и стар и дряхл и жизнью затрепан, но, мо-

---

[1] Перы Аташевой.

[2] М. М. Штраух был ассистентом Эйзенштейна по фильмам «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое».

[3] Фридриху Эрмлеру.

[4] «Обломок империи» — фильм Ф. Эрмлера.

[5] «Голубой экспресс» — фильм И. Трауберга.

жет быть, и я еще могу Вам чем-нибудь пригодиться. Конечно, может быть, Вы сами теперь такой уж бранд-майор на кинематографических фронтах, что старческий голос «былых соколов» не для Вас...

Вообще же — какого черта Вы ничего не пишете?

Если это ответный молчок на мой после последнего письма Вашего в Холливуд, то зря: Вы въехали Вашей материализованной фантастикой как раз в раскаты громов надвигавшихся разрывов, и буря в Парамаунтовском болоте смыла его предположения — я же пристал к Мексиканским берегам. Не желаю Вам ни в будущем, ни теперь всех тех перипетий, сквозь которые мы проходили эти годы: Европа ли, Штаты, Мексика ли. И хоть это все чудесно-увлекательно, иногда, обернувшись на пройденное, сам себя спрашиваешь: и откуда нерва бралось и выдержки на все это!? Дело было не без роз (и не мало!), но и зубцов хватало!

Сейчас дико рвусь назад, но всякие трудности еще задерживают. Но в международном киноделе, кажется, нет ни одной статьи и ни одного положения, которое бы я не проделал на своей шкуре — а Вы знаете, что познание есть для меня сладчайший плод!

Отзовитесь — установим эпистолярные взаимоотношения в ожидании тех дней счастливых, когда смогу обнять Вас вновь.

Ваш *Старик*.

Mexico DF, 17/IX—31
Адрес: c/o American Embassy. S. M. Eisenstein, Mexico, DF».

Как видите, наша дружба с Эйзенштейном не прерывалась, несмотря на расстояние в двенадцать тысяч километров, отделявшее нас тогда друг от друга.

КОНСТАНТИН ЕЛИСЕЕВ

Юность художника

В начале 1919 года судьба забросила меня в Великие Луки, захолустный городок, где я работал в местном Доме просвещения имени В. И. Ленина в качестве художника и актера.

Однажды, в конце того же 1919 года, ко мне в актерскую уборную пришел худенький юноша в сильно поношенной форме студента Петроградского института гражданских инженеров и повел разговор о том, что среди сотрудников учреждения, которое называлось 18-е военное строительство при Политотделе 15-й армии, квартировавших в Великих Луках, организовался любительский театральный кружок, имевший целью использовать пустовавшую сцену

кинотеатра «Коммуна». В состав этого кружка кроме молодежи входили весьма представительные инженеры и архитекторы, работавшие в 18-м военном строительстве, так что дело было поставлено основательно и серьезно. Для ведения бесед и чтения лекций по различным театральным дисциплинам были приглашены некоторые актеры из нашей труппы, и среди них В. П. Лачинов, много лет работавший в суворинском Малом театре. Это был очень скромный, весьма эрудированный человек, отлично знавший историю театра. Он должен был читать лекции по истории костюма и лекции по природе и технике грима, мне же предлагалось иллюстрировать их показом практических приемов грима. Юноша, назвавшийся С. М. Эйзенштейном, выразил желание присутствовать на наших занятиях.

Я разрешил ему и с удовольствием провел два-три сеанса показа техники грима, в результате чего приобрел новых друзей, среди которых С. М. Эйзенштейн отличался особым постоянством.

Мы встречались то у меня, то у него на дому, а иногда он подолгу просиживал в моей уборной, следя, как гримируюсь я и мои товарищи. Этот хрупкий юноша привлекал к себе мягкой улыбкой, за которой угадывалось какое-то лукавство, а в небольших светлых глазах, спрятанных под высоким лбом, вспыхивали иронические огоньки, и тогда в них чудились золотые бесенята.

Первоначальная симпатия быстро перешла в доверчивую дружбу, и тогда он стал показывать мне свои рисунки, которых у него оказалось много, очень много. Я был очарован их мастерством, которое бросалось в глаза с первого взгляда, а их содержание, их сюжеты удивляли своим разнообразием и широтой наблюдений и мысли, — просто не верилось, что в этом юноше умещалось столько знаний, наблюдений и самых неожиданных выдумок и ви́дений. Во всем этом зрительном богатстве представлений ясно было прежде всего то, что человек очень много читает, много знает, а еще больше думает и выдумывает. Здесь было все: непосредственные наблюдения над окружающими людьми, целая галерея виденных и затем посвоему, по-особому трактованных персонажей из русской и западной театральной классики и, наконец, сцены, процессии и целые «действа» из придворного, городского и ремесленного быта средних веков. Когда я попросил объяснить содержание некоторых из них, он заметил, что так он себе представляет осуществление пьес, которые если еще никем не написаны, то могут быть написаны.

При всей легкости и графической выразительности рисунков они поражали великолепным знанием материала и тем особенным чувством, за которым угадывалась то лукавая, то остро-насмешливая улыбка самого автора.

Он подолгу просиживал у меня в мастерской, наблюдая, как я писал декорации к очередной постановке, и был очень доволен, если ему удавалось чем-нибудь участвовать в работе.

Однажды тот же кружок попросил меня провести беседу—показ построения и разбивки шрифта — я обучался этому делу у И. Я. Билибина.

В процессе рассказа и показа отдельных элементов, из которых состоят буквы, я, стоя у доски, написал первое попавшееся слово: «Аптека». Тогда мне и в голову не могло прийти, что это безобидное слово сыграет свою роль в наших дальнейших отношениях с Эйзенштейном.

Тем временем кружок готовился к своему первому показу в театре «Коммуна». Ставили смешную двухактную комедию Аркадия Аверченко «Двойник», в которой главную роль играл начальник 18-го строительства инженер Пейч, а декорации были поручены Эйзенштейну, очень волновавшемуся и бегавшему ко мне за консультациями. Мне очень понравился сделанный им простой и «вкусный» по архитектуре павильон. Что же касается костюмов, то каждый участник спектакля был одет по своим возможностям, а грим был полностью отдан на усмотрение нашего очень опытного петроградского парикмахера-гримера Б. Авдеева.

Пьеса прошла с очень большим успехом, и тут же было решено не останавливаться на этом, а идти дальше, и притом в более серьезном плане, отвечающем требованиям революционной обстановки.

Между прочим, в процессе подготовки к спектаклю С. М. Эйзенштейн скрыл от меня то, что он участвует в нем и как актер, и, когда я увидел его на сцене в маленькой роли всего в несколько фраз, не скрою — я был очень огорчен и разочарован. Дело в том, что на сцене двигался и отчаянно жестикулировал человек, который что-то говорил, но что именно — никто ни услышать, ни понять не мог. Причиной этому был природный дефект постановки голосовых связок, которые по какому-то неведомому капризу звучали как-то пискливо и вдруг ни с того ни с сего сменялись хриплыми басовыми нотами. Сам Эйзенштейн в шутку называл это «маминым» и «папиным» голосами. Позже, уже в Москве, он серьезно занялся этим и твердо установил «папин» басовитый и звучный голос, который многим достаточно памятен.

Как бы то ни было, но в то время я ему категорически отсоветовал выступать, да и он сам хорошо понял, что на сцене ему показываться не следует. Насколько мне известно, ни на сцене, ни на экране он больше не показывался. Единственным отступлением от этого было появление его в роли [в одном кадре] попа с крестом в «Броненосце «Потемкин».

Ободренные первым успехом, участники кружка поставили перед собою очень серьезную задачу: воспроизвести на сцене «Взятие Бастилии» («14-е июля») Ромена Роллана.

Оставляя в стороне работу с исполнителями, которую взяли на себя некоторые актеры из нашего Дома просвещения, нужно пря-

мо сказать, что постановочная часть пьесы представлялась настолько серьезной, что была под стать только профессиональному театру, здесь же твердо было решено обойтись своими, любительскими силами, и, конечно, вся тяжесть и ответственность за эту сторону постановки легли на Сергея Эйзенштейна.

Сейчас, вызывая в своей памяти внешний, зрительный образ постановки «Взятия Бастилии», я должен признать, что она затмила скромные постановки нашего профессионального театра Дома просвещения не только потому, что мы не обладали теми материальными возможностями, которые имел Поарм 15[1], но, может быть, прежде всего потому, что здесь впервые показал себя Эйзенштейн как яркий, талантливый театральный художник. По всем эскизам, которые он приносил ко мне на консультацию, я мог давать лишь технические советы, что же касается художественной стороны, то они всегда вызывали одобрение своей смелостью и логической простотой конструктивного решения.

Вскоре после этого 18-е строительство, в котором работали Эйзенштейн и большинство кружковцев, передвинулось дальше на запад для выполнения своих прямых задач в связи с военными действиями против белополяков.

Надо сказать, что в распоряжении Поарма 15 находились две профессиональные передвижные труппы, назначением которых было обслуживание армейских воинских частей. Репертуар этих трупп готовился на базе при Политотделе, в данном случае — в Великих Луках. Для материального обслуживания постановок существовали мастерские, где готовились декорации, костюмы, парики, грим и пр. Мастерские обслуживались солидным штатом, где были художники, портные, парикмахеры, бутафоры и прочий необходимый люд. Мне было поручено общее заведование мастерскими. Когда же весной 1920 года перед Поармом 15 встала необходимость перебазироваться на запад, неожиданно запросился на покой и уехал к себе на родину в Петроград режиссер и великолепный актер Соломин, который, прежде чем уехать, посоветовавшись с труппой, уговорил меня занять место режиссера и взять на себя его роль маркиза ди Риппафраты в «Трактирщице» Гольдони.

Отныне я значился как «режиссер-эмиссар фронтовой труппы Поарма 15».

В репертуаре труппы были две пьесы: «Безработные» Софьи Белой, тяжелая и какая-то безысходная драма из рабочего быта, и «Трактирщица» Гольдони. К моменту моего вступления в труппу руководство Поарма решило снять «Безработных», и таким образом встал вопрос о спешной новой постановке. По согласованию с руководством остановились на «Мадам Сан-Жен» В. Сарду, которая потребовала некоторого пополнения труппы.

---

[1] Политотдел 15-й Армии.

Мне предстояла очень большая работа с актерами, да и самому надо было играть в новой пьесе, и возникла необходимость пригласить художника. Тут-то я и вспомнил об Эйзенштейне. Теперь я знал, что могу твердо на него положиться и задачи художника спектакля будут выполнены им блестяще. Было известно, что он находится где-то на фронте, но где именно?

Мне подсказали, что нужных актеров для пополнения труппы я смог бы найти в Полоцке, и я отправился туда, где в это время действительно находились две армейские труппы. Пока я зондировал почву среди актеров, кто-то передал мне записку от Эйзенштейна, наскоро написанную карандашом на клочке бумаги. В ней он предупреждал, что хочет увидеть меня по весьма важному делу. И действительно, на другой же день он появился откуда-то из-под Лепеля, разыскал меня в неописуемой сутолоке прифронтового города и сразу же заявил, что решил во что бы то ни стало перевестись из 18-го строительства в распоряжение Политотдела и что готов на любую работу, лишь бы быть при театре, быть по-настоящему с ним связанным.

Конечно, это полностью соответствовало и моим планам, но решение вопроса зависело не от меня, а от его начальника, инженера Пейча, о котором я уже говорил.

Пусть мне простит уважаемый т. Пейч, если ему доведется прочесть эти строки, в которых я попытаюсь изложить суть происшедшего с ним разговора.

Скрыв от него факт пребывания Эйзенштейна в Полоцке, я сразу же изложил ему свою просьбу, не забыв намекнуть, что вопрос о переводе согласован с Поармом.

— Я не знаю и знать не хочу *художника* Эйзенштейна, я знаю *прораба* Эйзенштейна, который мне нужен для фортификационных сооружений на фронте. Вы там «в театрики играетесь», а мы здесь делаем суровое и нужное дело. Эйзенштейна отпустить никак не могу, он мне самому нужен.

Мой ответ был примерно в том же тоне:

— Я не знаю, каков Эйзенштейн как прораб, но думаю, что таких, как он, у вас предостаточно, а если понадобится, будет еще больше, зато я очень хорошо знаю *художника* Эйзенштейна, полезность которого в театре слишком очевидна и обоим нам хорошо известна. Я далек от мысли сравнивать нужность для армии работы вашей и нашей, но я думаю, что задача воспитания бойцов — дело тоже очень важное, причем должен заметить, что мы работаем в тех же суровых условиях, что и вы. У меня работа целого коллектива неизбежно остановится, если вы не отдадите нам Эйзенштейна.

А затем как бы мимоходом добавил:

— Ведь вы и сами еще совсем недавно приобщились к «игре в театрики», как вы говорите, и, надо прямо сказать, весьма удачно

изображали инженера Зайцева и его непутевого двойника. Апеллируя к вашему чувству артиста, я жалуюсь вам на непростительное упорство инженера Пейча.

Удар угодил прямо в цель, на лице Пейча мелькнула на одну минуту растерянность, которая вслед за тем сменилась лукаво-виноватой улыбкой. Буркнув по моему адресу шутливое ругательство, он дал наконец согласие.

Вечером в комнате у Сергея Михайловича мы трогательно и торжественно отпраздновали вступление его на театральную стезю, ради чего им была открыта заветная банка сгущенного молока, которую он долго хранил в предвидении какого-нибудь исключительного и радостного события.

Здесь же в Полоцке ко мне адресовался некий человек, представившийся как главный режиссер Политуправления Запфронта (Пузап) Днепров. Он официально подтвердил, что наша труппа из Поарма 15 переводится в Пузап и дожидается меня в Смоленске, куда мы все трое — он, Эйзенштейн и я — отправились в теплушке.

Перегон Полоцк — Смоленск по тем временам длился несколько дней.

В пути у нас было очень много досуга, и мы успели потолковать о самых различных вещах. Выяснилось, что Эйзенштейн свободно читает и изъясняется на нескольких европейских языках, возит с собой много интересных книг по различным вопросам искусства, любит византийских и итальянских примитивистов и обожает средневековые миниатюры. Отзываясь об идущей в нашем театре «Трактирщице», Эйзенштейн категорически заявил, что условный театр масок, несущий в себе традиции славного «Commedia dell'arte», он предпочитает бытовому театру, что комедии Карло Гоцци он считает неизмеримо выше комедий Гольдони, автора «Трактирщицы». Я позволил себе горячо не согласиться с этим и утверждал, что на всякую маску я смотрю прежде всего как на нелепый чехол, который досадно заслоняет собой живого человека, мешает видеть разнообразие проявлений его как личности, со всеми присущими ему качествами, что маска — это заранее подсказанная и обусловленная схема, которая противопоставляется человеку с живой плотью и кровью. Возражая мне, он говорил и о том, что современная драматургия грешит излишним психологизмом и утратила ясность и логическую стройность старинных новелл.

Разговоры эти носили весьма бурный характер, страсти проявлялись с обеих сторон, и я в конце концов заявил, что в театре, которым я руковожу, будут действовать только живые люди, а маскам нет места.

Через день он с очаровательной улыбкой подарил «на память» рисунок, на котором я изображен со шваброй, яростно выметаю-

щим из руководимого мною театра персонажей «Commedia dell'arte», а еще через некоторое время с той же лукаво-очаровательной улыбкой преподнес второй рисунок, на котором бедняга Арлекин поражен в самое сердце варварской кистью художника. Здесь я впервые увидел ни с того ни с сего вписанное слово: «Аптека». В дальнейшем, каждый раз, когда он преподносил мне очередную карикатуру на меня, на каждой из них моим почерком значилось: «Аптека», а через восемнадцать лет, когда в студии «Мосфильм» я приносил ему на утверждение эскизы к «Александру Невскому», каждый раз, когда тот или иной эскиз ему особенно нравился, он, глядя на меня лукавым взглядом, произносил: «Аптека» и при этом дружески улыбался.

По приезде в Смоленск мы узнали, что по мысли главного режиссера М. Днепрова, человека с сильным авантюрно-прожектерским душком, все труппы сливаются как бы в общий котел, из которого по надобности будут комплектоваться те или иные ансамбли, и что все начатые работы приостанавливаются впредь до особого распоряжения.

Наступила пора томительного бездействия, тянувшаяся недели две-три, пока наконец было объявлено, что Пузап переезжает в Минск, только что отбитый у пилсудчиков.

В Минск мы прибыли тогда, когда он был забит до отказа учреждениями как местными, так и вновь прибывшими. Но с житьем на колесах, по-видимому, было покончено.

Наступила осень.

В один из этих дней меня и Эйзенштейна пригласили в кабинет члена Реввоенсовета тов. Юлиана Мархлевского. Кроме нас вызвали еще трех художников из смоленского РОСТА, среди которых находился и Б. Рыбченков.

Мне никогда не забыть впечатления от беседы, которую провел с нами обаятельнейший человек, каким был Ю. Мархлевский. Он очень увлекательно говорил о том, какие большие и благородные задачи стоят перед нами, художниками; говорил об огромных возможностях по украшению общественных зданий росписью, рекомендовал нам освоить технику этой росписи, исполненной особого рода пастелью, рецепт которой тут же подсказал, а в дальнейшем обещал уточнить. Это было действительно очень увлекательно.

На первый случай Ю. Мархлевский предложил нам расписать вагоны агитпоезда, который через несколько дней отправлялся на передний край, в гущу боев.

И вот мы с Сергеем Михайловичем на железнодорожных путях разрушенной белополяками станции Минск, где в тупике нас ожидал состав из теплушек. Нам была предоставлена полная свобода действий, на нас полагались, нам доверяли.

Конечно же, мы покрыли стены вагонов злыми карикатурами на польских панов, решивших поживиться за счет молодой Рес-

публики Советов; не забыта была и Антанта, руководившая действиями панов.

Здесь интересно вспомнить диспут, возникший между нами по поводу того, какая линия в рисунке убедительнее — прямая или же округлая. Эйзенштейн стоял за прямую, утверждая, что она лаконичнее и категоричнее, я же держался противоположного мнения, считая, что и круглая линия может быть так же лаконичной, но зато она выразительнее.

Кончилось тем, что мы решили разойтись по разным сторонам вагона, чтобы каждый работал по-своему. Однако мы то и дело бегали один к другому с советами.

Много позже, уже в Москве, он мне показывал большую серию рисунков, исполненных «с маху» мягким карандашом без поправок. Они действительно были трактованы почти одними прямыми и ломаными линиями, но позже он отказался от такого самоограничения, по крайней мере уже в «мексиканских» рисунках, которые он мне подарил, и в других, которые я видел, он не стеснял себя в выборе средств выражения.

Работали мы два или три дня — времени было мало — и, помнится, успели «обработать» три или четыре вагона. Примерно столько же сделали и наши смоленские товарищи.

Работая весь день напролет, мы питались пайковыми хлебом и воблой, которую пекли на углях тут же среди путей. Об этом периоде жизни Эйзенштейн любил вспоминать при наших встречах.

Наконец нам стало известно, что первой постановкой «объединенной» труппы будет «На дне» М. Горького, где мне поручается роль Клеща; и, кроме того, меня назначают главным художником.

В Минском театре декорационной мастерской не было вовсе, и работать приходилось на сцене ночью, так как днем она была занята под репетиции, а вечерами на ней выступали с различными концертными и эстрадными номерами.

Вместе с Эйзенштейном мы разработали план устройства «ночлежки» и, пока рабочие нам ее готовили, принялись за третий акт — сцену во дворе.

Пока мы занимались «живописной выразительностью» традиционного «брандмауэра с чахлым кустом бузины», до нас дошли слухи, которые быстро подтвердились, что предположено заключить перемирие с белополяками и что в Риге уже намечены переговоры, ввиду чего всем числящимся за Пузапом предлагается на выбор: или ехать в Рославль, куда переезжает Пузап, или же оставаться в Минске в распоряжении Наркомпроса, к которому отходит театр, впредь именующийся Белорусским государственным театром.

Я решил остаться в Минске, а Сергей Михайлович заявил мне, что давно мечтал поехать в Москву, чтобы поступить в Лазарев-

ский институт на отделение японского языка. Кроме того, у него в России осталась мать, у которой он единственный сын.

Мы горячо обнялись и с грустью расстались.

Чтобы покончить с темой о «раннем Эйзенштейне», мне остается сказать еще не много.

Уйдя в работу на новом месте, я мало слышал о нем, и все же до меня доходили отрывочные сведения о том, что он поступил в режиссерские мастерские, то есть студию В. Э. Мейерхольда, затем отчасти из газет, отчасти от приезжих я узнал об успехе его «Мексиканца» в театре Пролеткульта.

Когда я перебрался в Москву, то моим первым визитом было посещение Эйзенштейна в его квартире на Чистых прудах. Он очень радушно встретил меня и увлекательно рассказывал о своей работе в театре Пролеткульта, обязав меня посмотреть его постановку «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

Весьма заинтересованный, я купил билет и был совершенно ошеломлен.

В театре никакой сцены не было, вместо нее — подмостки, а актеры разгуливают по всему залу и не только по залу: племянничек идет, балансируя зонтом, по канату через весь зал, а сама тетушка на манер «звезды» из варьете, с накладным бюстом, в котором светятся электрические лампочки, распевает ухарские куплеты; какая-то девушка балансирует на перше, а некий персонаж показывает жонгляж с подносом, уставленным жестяной посудой,— все это движется, танцует, шумит, распевает куплеты...

Я, успевший уже повидать многое, такого еще сроду не видел и при ближайшей встрече с автором постановки высказал самое отрицательное мнение о ней.

Спустя примерно год или немного меньше ко мне в редакцию «Красного перца» позвонил Эйзенштейн и заявил, что он окончательно «расплевался с Пролеткультом» и навсегда порывает с театром вообще и что имеет ко мне серьезный разговор, так как намерен заняться рисованием карикатур и просит меня помочь ему в этом.

В тот же вечер я отправился к нему, захватив для начала «новой жизни» пару тем, по которым Эйзенштейну надлежало сделать рисунки для журнала.

Вечер прошел в хорошей дружеской беседе, в которой «бойцы вспоминали минувшие дни...».

Я ушел с радостным чувством человека, открывшего клад для советской художественной сатиры.

Увы, через день он снова позвонил мне и, извиняясь, сообщил, что не может выполнить моего заказа, так как получил предложение работать в кино — решил попробовать себя в этом новом искусстве.

Дальнейшее всем хорошо известно: через постановку «Стачки», обратившей на себя всеобщее внимание необычным динамизмом, он пришел к «Броненосцу «Потемкин», который потряс мир и бросил смелый вызов сложившемуся представлению о возможностях, заложенных в кино.

В самом начале 1938 года мы снова встретились, когда он пригласил меня для работы над фильмом «Александр Невский». Об этом периоде можно рассказать очень много интересного, вспомнить и о тех спорах и расхождениях, которые возникали в процессе огромной работы над фильмом. Однако этот рассказ выходит за пределы взятой темы: в нем речь может идти уже не о первых шагах, а о твердой поступи большого художника.

У меня сохранился рисунок, подаренный мне в 1920 году Сергеем Михайловичем. На нем сбоку имеется надпись: «Дорогому маэстро, в знак того, что я никогда не позабуду того, что им для меня сделано. Душевное спасибо. Не забуду никогда. Минск. 25/IX—20. *С. Эйзенштейн»*.

Я тоже никогда не забуду наших встреч.

МАРИЯ ЖДАН-ПУШКИНА

Надпись на книге

Я познакомилась с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном на фронте.

...Шел 1918 год. Красный Петроград — голодный и замерзший — окружен врагами революции. Но, несмотря на это, казалось, безвыходное положение, жизнь в городе продолжалась: работали заводы и фабрики, театры... Работал и наш Театр музыкальной драмы. Своим искусством — и на сцене театра и на передовой под открытым небом — муздрамовцы старались вселить в красноармейцев и жителей города Петрограда бодрость, уверенность в разгроме врага, помогали пережить обрушившиеся на них невзгоды: голод и холод...

Эти невзгоды не обошли и нас, артистов. От истощения, болезней мы валились с ног.

Заболела и я — у меня начался открытый процесс туберкулеза. Друзья советуют и всячески стараются помочь мне уехать на юг. На юг! Легко было говорить, но как это сделать, когда кругом война, когда эшелоны забиты уезжающими на фронт?

Я потеряла уже всякую надежду выбраться из Петрограда. И тут на помощь мне пришел Алексей Максимович Горький — большой друг нашего театра. Он часто приходил к нам на спектакли. Ему нравилось, как я танцевала. Всегда, когда после окончания спектакля Алексей Максимович видел меня за кулисами, он, чуть

согнувшись надо мной — такой большой и добрый,— мягко, очень ласково говорил: «Молодчина, Пушок!»

Алексей Максимович узнал о моем тяжелом состоянии и помог выехать к сестре, в Вологду...

...На седьмые сутки добрались мы до места. У деревни Вожеги, приткнувшейся маленькими домишками к самому полотну железной дороги, стоял поезд. Это и было военное строительство. Часть служащих и рабочих жила в деревне, остальные — в вагонах. Сестра повела нас с мамой в деревню. Там мы и остановились.

Прошло несколько дней, прежде чем я смогла встать на ноги и начать работать. Меня приняли телефонисткой. В первые же дни меня неотступно стал сопровождать юноша.

— Сергей Эйзенштейн,— представился он и застыл в подчеркнутом поклоне.— Работаю чертежником.

Настоящий мушкетер! Не хватало только шляпы с пером... Признаться, этот реверанс меня сначала несколько насторожил: «Кривляка?!»

Но вот он откинул голову: прищур сверлящего взгляда, широкий оскал улыбки, волевое, умное лицо... Меня сразу поразили его страстная пытливость, необыкновенная особенность отыскивать факты, факты, факты... Только факты!..

Эйзенштейн весь был в поисках своего пути в жизни, в искусстве. Просто живопись, просто графика — в его понимании тогда — было явно не то. Он мечтал о театре, где живопись и графика воплотилась бы в одно единое. Он мечтал о таком театральном оформлении, где декорации, костюмы были бы основным ключом к главному — раскрытию замысла драматурга...

Мы особенно подружились, когда Сергей узнал, что я актриса Театра музыкальной драмы — театра, любимого Горьким, Блоком, театра, в помещении которого — в годовщину Октября — ставили «Мистерию-буфф» Маяковского с участием автора...

Нашим разговорам не было конца, они продолжались и во время переходов, когда мы со всей канцелярской утварью у каждого за спиной, в длинных не по росту шинелях и огромных сапогах двигались за фронтом; разговоры об искусстве, театре продолжались и тогда, когда мы ехали в теплушках. Так было, когда наш строительный поезд шел в Двинск. Так было, когда мы добрались до Великих Лук. Расстояние от Двинска до Великих Лук двести километров, а ехали мы... два месяца. Помню, погода стояла жаркая. Двери наших теплушек (они были в разных концах эшелона) были раскрыты настежь. Мы сидели на полу, свесив ноги из вагона. Для связи между собой мы протянули обыкновенную веревку. К ней привязывали свою корреспонденцию. Я — свои рассказы об Италии, театре, балете. Сергей — рисунки к моим рассказам.

Эта веревка, эта необычная связь называлась у нас — «невидимый театр, театр образов»...

У него была потрясающая способность стирать грани дней, столетий... В его рисунках сразу выявлялось общее, вечное... Вот, например, летит мой рассказ о взятии Литовского замка.

Тотчас же — рисунок Эйзенштейна: древняя фреска из книги П. Муратова «Образы Италии» — «Женщины Сиены защищают город». Только впереди — я с алым знаменем. Он сразу почуял, угадал в нас, юных петроградцах, жажду подвига, порыв к свободе.

Конечно, мы оба хорошо понимали, что мне далеко до Жанны д'Арк. Но все же душу порыва, аромат, незабываемый, опьяняющий воздух первых революционных месяцев, митинги, демонстрации, манифестации, огромные массы людей, затопляющие все и вся в Питере,— рождали у Сергея новые мысли, новые картины... То ему грезились какие-то симфонии с громадными массами на площадях. То художники должны были оформлять площади для митингов. Тысячи планов роились в его голове, но всегда это было искусство!

Он не переносил длинных описаний. Меткое слово, удачный штрих приводили Сергея в восторг. Теперь, когда мы знаем слово «кадр»,— как хочется, вспоминая прошлое, сказать, что для Эйзенштейна тогда мы были все за кадром... И он выхватывал своим пытливым взглядом все нужное, главное для своих видений — еще не осознанных, еще не оформленных...

Мы часто фотографировались. Многие из этих любительских фотографий давно исчезли. Но одну из них я сохранила. Не знаю, может быть, такая фотография и сохранилась у кого из друзей Эйзенштейна, но я не встречала ее — ни раньше в его книгах, ни сейчас в томах известного шеститомника Сергея Эйзенштейна. Эта фотография подарена мне Эйзенштейном. Он запечатлен в своем «номере» — так шутливо мы называли наши теплушки. Сергей сидит на стуле, чуть подавшись вперед, опершись подбородком на правую руку. Ему двадцать лет! Он — весь в грезах, весь в будущем! Сзади него, справа и слева — походные кровати, над ними — книжные полки. Одна из них принадлежит Сергею. На ней его любимые книги, прошедшие с ним по дорогам грозовой юности.

Такая библиотечка была и у меня. В ней была книга П. Муратова «Образы Италии». Сергею нравилась эта книга, и он часто просил меня подарить ему ее.

И когда почти через год — летом 1919 года — я, мама и моя сестра уезжали в Петроград, я подарила Эйзенштейну «Образы Италии», совсем не думая о том, что через два года эта книга снова вернется ко мне, вернется с его надписью.

Сезон 1919/20 года был последним сезоном Театра музыкальной драмы в Петрограде. Мы уезжали в Москву. Здесь, в помещении бывшего театра Зимина, начался сезон 1920/21 года.

С фронта приехал Эйзенштейн. Он возмужал. Однажды мы встретились с Сергеем на концерте пианиста, лауреата премии Ан-

тона Рубинштейна — Владимира Зеленского. Он играл итальянский цикл Листа «Венеция и Неаполь»...

И снова в памяти возникли наши бесконечные разговоры об этой удивительной стране — Италии. Ее искусстве, театре, музыке...

— Я учусь сейчас у Мейерхольда...— неожиданно сказал Сергей.

Он говорил о театре Мейерхольда так взволнованно, словно это был тот самый театр, о котором он мечтал еще там, на фронте...

— И все же сердце мое рвется куда-то дальше... К такому искусству, где все можно было бы объединить в одно единое... Передо мной все чаще и чаще встает этот Великий немой — ты понимаешь, какие огромные, неизведанные возможности таит он в себе!

Я молчала. Говоря откровенно, в тот двадцать первый год я совсем не думала о кино. И, вероятно, потому не могла представить эти «огромные, неизведанные возможности», которые таил в себе Великий немой.

Двадцать первый год был для меня знаменательным: в мае я вышла замуж за Владимира Корниловича Зеленского — за того самого пианиста, на концерте которого мы были вместе с Эйзенштейном. Венчались на Петровке. Пели два хора — Большого и Театра музыкальной драмы. Солировал Григорий Пирогов... Шафером моим был Сергей. Он согласился стать им, конечно, больше потому, что ему самому захотелось испытать это мистическое действо... Он настолько увлекся окружающим, что забыл о своих обязанностях. Когда мой будущий муж взглянул на меня, он — вместо моего лица — увидел судорожно вцепившиеся в венец руки Эйзенштейна.

Обменяв на знаменитой «Трубе» [1] подвенечное платье на буханку хлеба, пригласив друзей, мы с Владимиром Корниловичем отпраздновали свою свадьбу. Стол, на котором стояли чайник с кипятком и тарелка с хлебом, украсил пакетик сахарина, невесть откуда добытый Эйзенштейном. Вместе с этим «свадебным даром» он подарил мне — когда-то подаренную ему — мою любимую книгу «Образы Италии». На форзаце он сделал надпись:

«Любезной М. П. Ждан-Пушкиной, отныне Зеленской. Да заполнится этими образами непроизвольный антракт между сегодняшним радостным событием и свадебным путешествием в эту самую Италию («Останкина подалее»), куда не откажите взять меня с собой на запятки Вашей дорожной кареты.

Сер. Эйзенштейн.

Москва, 15 мая 1921 года».

Он читал свое посвящение торжественно, приподнято... Прочитав, он неожиданно сделал тот, знакомый, подчеркнутый реверанс,— и вручил книгу.

[1] Трубный рынок в Москве.

НИНА ЗАЙЦЕВА

В Великих Луках

Осенью 1919 года я приехала из Пскова в город Великие Луки Псковской губернии, куда перевели филиал статистического бюро, где я работала в качестве статистика. Я приехала к своим родственникам на Круглую улицу, дом № 15. Дядя моего отца Н. П. Вавилов и его жена Варвара Александровна жили в собственном двухэтажном доме и, так как не имели детей, сдавали комнаты. Случайно, на улице я встретила В. Дмитриева с братом. Они работали в военном строительстве вместе с С. М. Эйзенштейном и В. М. Зайцевым.

Дмитриевы были моими соседями по Ленинграду за Невской заставой. По их словам, им никак не удавалось найти квартиру, а Вавиловы как раз сдавали большую комнату в 25 кв. м. В это время эта комната пустовала, и я предложила Дмитриевым прийти со своими товарищами и посмотреть ее. На следующий день все четверо утром пришли к нам, им комната очень понравилась, хотя она была проходная.

Зайцеву в то время было тридцать пять лет, Дмитриевым — двадцать пять — двадцать семь, С. М. Эйзенштейну, как и мне, — двадцать один год. Первое впечатление, когда я познакомилась с Сережей, было очень приятное: благовоспитанный юноша, невысокого роста, худенький, но хорошо сложенный. Обращали внимание его голова и лицо: форма головы несколько удлиненная, узкое лицо с огромным выпуклым лбом, серые глаза со смешинкой, русые вьющиеся волосы, целая шапка кудрявых волос. Он был живым, остроумным человеком, и мы очень подружились. С ним говорить можно было на любую тему, особенно интересовали его живопись и музыка. Музыка была и мне близка, так как в Петербурге у нас за Невской заставой собиралась молодежь и по субботам моя сестра-консерваторка аккомпанировала на рояле певцам, флейтистам, скрипачам, играла Скрябина, Грига, Сен-Санса и других композиторов.

Нужно заметить, что при первом знакомстве, когда Сережа заговорил, я очень удивилась, а потом еле сдержалась от улыбки. Дело в том, что у него был самый необыкновенный тембр голоса, очень высокий фальцет, которого я никак не могла ожидать от юноши. В дальнейшем я почти не замечала этого, привыкла, а интересные беседы не давали обращать внимание на тембр его голоса.

В обществе, где появлялся Сергей Эйзенштейн, он всегда был в центре, острые шутки, быстрые наброски-шаржи на присутствующих, эпиграммы — все это было насыщено юмором, острым умом и большим тактом. Когда в декабре 1919 года я вышла замуж за главного бухгалтера военного строительства В. М. Зайцева, мы

устроили пиршество: Сережа помогал мне печь ватрушки из черной муки, сосед-доктор принес портвейн, и нам казалось, что нет свадьбы веселей нашей. Сергей произнес «спич», был в необыкновенном ударе.

Между прочим он рассказывал о своем отце, что когда он представлялся, то неизменно говорил: «Эйзенштейн-таки православный». Мать С. Эйзенштейна была из очень состоятельной (кажется, купеческой) семьи, она разошлась с мужем по каким-то причинам, Сережа сначала жил с отцом, потом уже переехал к матери. У нее была уникальная квартира, много чудесных, красивых вещей и картин.

Зимой 1920 года совершенно неожиданно для Сережи на пороге его комнаты появилась маленькая женщина с большой головой. Эта была его мать. Она приехала навестить сына из Ленинграда. Когда она сидела, не так бросался в глаза ее рост, когда же вставала, то получалось впечатление, что она продолжает сидеть. В ней, так же как и в сыне, была масса юмора, живости, остроумия, у нас стало еще веселее.

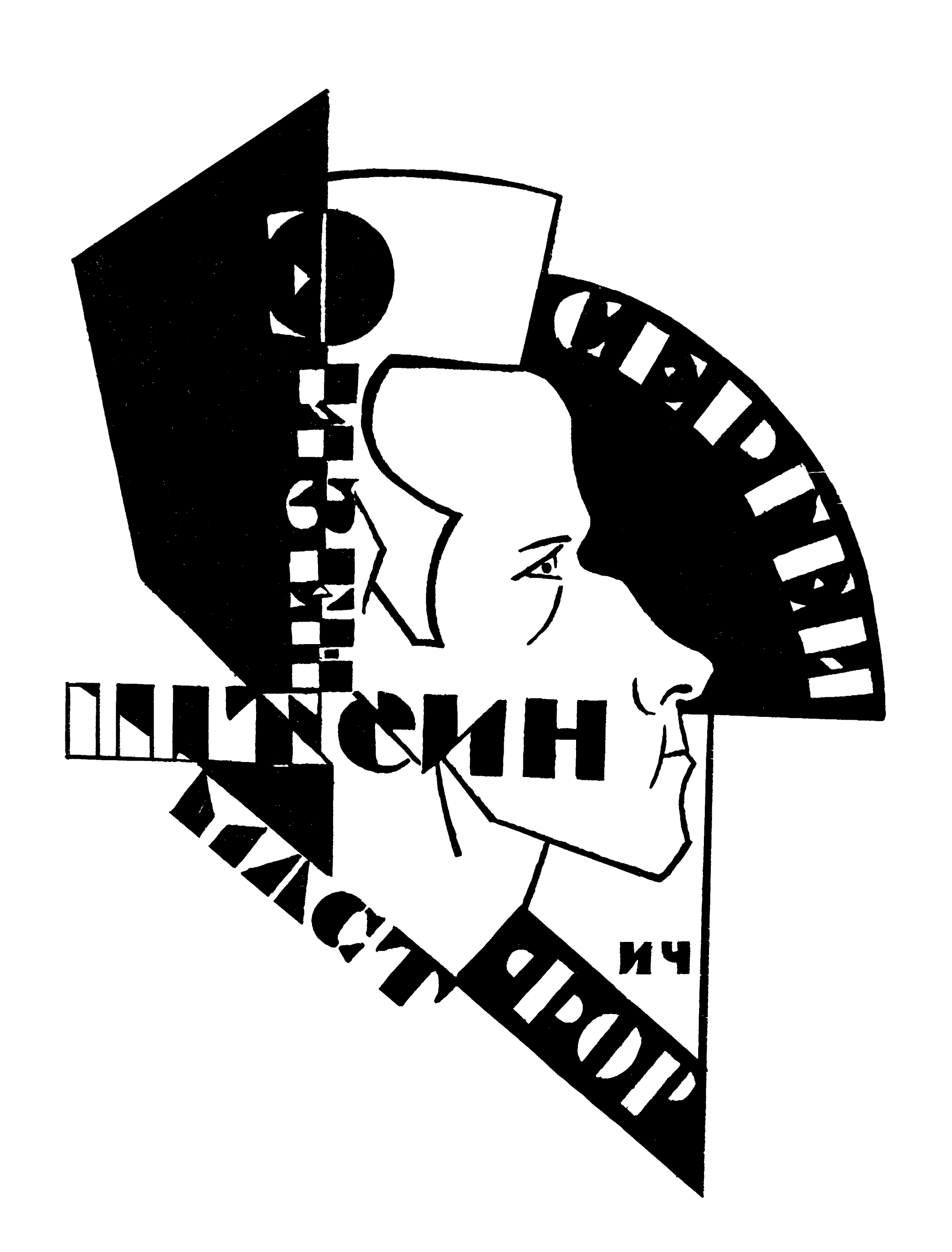
Сергей Михайлович много и хорошо рисовал. Заметит у кого-нибудь из нас проявление мещанских привычек — сразу же берет тушь, и на клочке бумаги, на обрывке газеты готова карикатура.

Немного вернусь назад: перед Новым годом (1920-м) я нарядила елку, Сережа попросил меня заплести косы, они у меня были ниже колен. Наша соседка по комнате, жена доктора, Вера Николаевна (фамилию не помню) решила тоже выйти с косой, но она у нее была приплетенная, и Сережа как бы нечаянно зацепился рукой за ее косу. О ужас! Коса оказалась у него в руке, а Вера Николаевна с криком выбежала из комнаты. Эйзенштейн сейчас же схватил уголь, бумагу, и на стене появился плакат: ведьма едет на помеле-косе, чарующе улыбается. Сходство было чрезвычайное, хотя и в карикатурном стиле. Получился скандал: пришлось Сергею извиняться перед доктором и его женой.

В нем как-то удивительно сочетались почти детские выходки с умом умудренного жизненным опытом человека. И удивительно, как он всегда готов был прийти на помощь товарищу и советом и своим кошельком, мог подарить необходимую самому себе вещь другу.

До Великих Лук С. Эйзенштейн был в Двинске, где и познакомился с моим мужем. У меня хранится фотография, думаю, что уникальная, где сняты Эйзенштейн с моим мужем и еще одним товарищем в г. Двинске в 1919 году. Необыкновенные были у Сергея руки: очень тонкая кисть и чрезвычайно подвижные пальцы, повторяю: при хрупкости фигуры чувствовалось, что он вполне здоров, а постоянное оживление говорило о бодрости духа, хотя условия жизни в 1919—1920 годах были нелегкими. Военный паек

был весьма скромен. Но какая была радость, когда мы получали этот паек! Обыкновенно мы складывались, и получался «пышный ужин» с воблой, картошкой и сладким чаем! Все мы были молоды, полны надежд и уверенности, что жизнь будет все лучше, а у Сергея вообще было всегда оптимистическое настроение, он никогда не падал духом, и всегда это отражалось благоприятным образом на окружающих. В 1920 году в декабре мы с мужем уехали в Ленинград. Я больше не видела Сергея. Муж как-то в Москве встретил его. С восклицанием «Дядя Володя!» Сергей бросился к мужу, и встреча была очень теплой. В то время Сергей Михайлович был уже знаменитым кинорежиссером.



СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

Начало пути

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном я познакомился в августе 1921 года. Это было на приемных экзаменах в Государственные высшие режиссерские мастерские, по тогдашней моде на сокращения носившие название ГВЫРМ.

Идея создания ГВЫРМа принадлежала Вс. Мейерхольду. Он только что закончил бурный сезон в Театре РСФСР 1-й, помещавшемся в здании театра бывш. Зон (на месте которого сейчас находится Зал имени Чайковского). Бурным для Мейерхольда этот сезон 1920/21 года был потому, что поставил он два спектакля — «Зори» Верхарна и «Мистерию-буфф» Маяковского, вызвавшие ожесточенные дискуссии.

Брошенный Мейерхольдом лозунг «Театрального Октября» расколол художественную интеллигенцию и способствовал размежеванию двух театральных «направлений». На «правом» крыле числились так называемые академические театры (включая и Камерный театр Таирова), на «левом» — театр Мейерхольда, Пролеткульта (помещавшийся в то время, по иронии судьбы, в том же самом помещении Эрмитажа, где когда-то начинал Московский Художественный театр), мастерская Фореггера и Мастерская опытно-героического театра под руководством бывшего актера и режиссера Камерного театра Б. Фердинандова, которая обосновалась на Таганке.

Эти театры впоследствии, через год, организационно объединившиеся в «Левый фронт», в 1921 году находились только еще в стадии собирания сил. Театр РСФСР 1-й не имел прочной коммерческой основы, да и труппа была случайной. Когда было произведено слияние драматического театра (бывш. Незлобина) с труппой Театра РСФСР 1-й и перед новым организмом была поставлена задача давать новые премьеры (не забудем, что это было в начале периода нэпа), Мейерхольд отошел от работы в этом театре, оставив его на попечение своего ближайшего помощника В. М. Бебутова. Сам же он решил перед новым наступлением на твердыни академических театров подготовить армию молодежи.

Это была старая и проверенная Мейерхольдом система. Он любил экспериментальную студийную работу, где находил и проверял

те принципы, которые потом переносил на большую сцену. Так было в 1905 году с неоткрывшимся Театром-студией, чей опыт использовал он потом на подмостках Театра В. Ф. Комиссаржевской. Так было и со студией на Офицерской улице в Петрограде, где он подготавливал те постановки, которые впоследствии осуществил на сценах императорских театров.

И вот осенью 1921 года мы очутились в небольшом зале трехэтажного особняка на Новинском бульваре, где раньше помещалась гимназия. Сам Мейерхольд жил там же со своей семьей на третьем этаже, занимая маленькую квартирку. Оттуда вела вниз узенькая скрипучая деревянная лестница, примыкавшая к небольшому классному помещению, уставленному обычными школьными партами. Из этой комнаты и небольшого зала и состояло все помещение ГВЫРМа.

В зале за столом приемной комиссии восседал сам Мейерхольд — он носил тогда порыжевший свитер, брюки были заправлены в солдатские обмотки, а на ногах красовались огромные башмаки с толстой подошвой, вокруг шеи был обмотан шерстяной шарф, а на голову он иногда водружал красную феску.

Рядом с ним поместился совершенно лысый человек с холеной рыжей бородой, пронзительными глазами и быстрыми движениями — Иван Александрович Аксенов — поэт из содружества со странным названием «Центрифуга», автор первой тогда монографии о Пикассо, носившей непривычное название «Пикассо и его окрестности», переводчик (это в его переводе через год Мейерхольд поставил «Великодушного рогоносца» Кроммелинка), блестящий эрудит и знаток елизаветинского театра.

Здесь же восседал человек с аскетическим лицом, также совершенно лысый, похожий чем-то на монаха, Валерий Бебутов, а сбоку примостился, ладно скроенный, низкорослый монгол. Это был Валерий Инкижинов, позднее прославившийся исполнением главной роли в фильме Пудовкина «Потомок Чингис-хана». Инкижинов считался большим специалистом по движению и был главным помощником Мейерхольда в этой области.

Перед этим трибуналом предстали, наконец, и мы двое, чьи фамилии начинались на последние буквы алфавита. В паре со мной оказался коренастый молодой человек с огромной вздыбленной шевелюрой, напоминавшей клоунскую прическу, с огромным выпуклым лбом и умными насмешливыми глазами. Не расслышав точно его фамилию, я стал называть его Эйзенштадтом.

Мы одновременно положили на стол судилища большие папки с рисунками. Нам задали несколько вопросов и отпустили до завтра, то есть до дня, когда были назначены, собственно, экзамены.

Оставшись вдвоем, мы выяснили точное произношение наших фамилий, оказалось также, что нас объединяет и общая профессия театральных художников.

Тут же я вспомнил, что фамилию Эйзенштейна я уже читал на программках спектакля Рабочего театра Пролеткульта, где она соседствовала с фамилией художника Никитина в качестве оформителя только что выпущенного спектакля «Мексиканец» по Дж. Лондону.

Мы вышли на тенистый Новинский бульвар (он был в ту пору засажен густыми деревьями), присели на лавочку. Там я быстро усвоил несложную биографию моего нового друга. Он был старше меня на шесть лет, родился в Риге, учился в архитектурном институте, ушел в Красную Армию, был демобилизован и, приехав в Москву, одновременно стал изучать японский язык и работать художником в театре Пролеткульта. Он, так же как и я, мечтал стать режиссером, и это привело его к Мейерхольду.

Он рассказал мне также, что хотя спектакль «Мексиканец» и был подписан режиссером Смышляевым, однако некоторые режиссерские решения принадлежат ему, и выразил желание, чтобы я посмотрел эту его работу. Говорил он о себе очень скромно, не присваивая ничьих лавров. Видно, ему просто очень хотелось, чтобы его новый товарищ убедился в том, что он человек «стоящий».

Он взял с меня слово, что спектакль я обязательно посмотрю осенью, когда труппа вернется из поездки, а сейчас мы больше всего были взволнованы — примут ли нас обоих в ГВЫРМ.

На следующий день начались, собственно, экзамены, очень несложные, но своеобразные по форме.

После перекрестного допроса, имевшего целью выяснить наш культурный уровень, нам с Эйзенштейном были даны одинаковые задания: на черной классной доске нам предстояло вычертить задачу на мизансцену — шестеро преследуют одного.

Мне запомнилось решение Эйзенштейна. Он начертил мелом павильон с шестью дверями (я вспомнил эту планировку несколько лет спустя, когда увидел «сцену взяток» в мейерхольдовском «Ревизоре») и быстрыми линиями начертил сложную и разнообразную мизансцену, напоминающую трансформации Фреголи.

Так как, по теории Мейерхольда, режиссер должен был обязательно обладать техникой актерского мастерства, то нас проверили и на «выразительность». Обоим нам дали задание выстрелить из воображаемого лука.

На следующий день нам объявили, что мы оба приняты в ГВЫРМ.

На первом уроке мы с Эйзенштейном взгромоздились на парту, вплотную примыкавшую к преподавательскому столику. За ним появился Мейерхольд. Он оглядел нас пронзительным, острым взглядом и объявил, что мы будем обучаться двум предметам: режиссуре и биомеханике. Так впервые мы услышали это странное слово, означавшее новую систему выразительного сценического движения.

Мейерхольд сказал нам, что биомеханика является экспериментальным предметом и что он вместе с нами будет вырабатывать ее основы.

Режиссуру Мейерхольд стал преподавать так же своеобразно. Ему хотелось построить чисто научную «теорию создания спектакля». Он утверждал, что весь процесс режиссерского творчества должен уложиться в формулы, и предлагал нам вычерчивать схемы и вырабатывать некую научную систематизацию всех периодов рождения спектакля.

Он очень увлекался и импровизировал на ходу, создавая образ некоего идеального режиссера, который, по его мнению, должен был всегда сам дирижировать своим спектаклем. Он рисовал перед нами картину театра, в котором режиссер находится за пультом с бесчисленным количеством рычагов и кнопок.

Режиссер должен был, по мнению Мейерхольда, «чутко прислушиваться к реакции зрительного зала и путем сложной сигнализации менять ритмы спектакля, исходя из реакции зрителя». Он мечтал о том, что можно ускорить или замедлить темп игры актера. «Если сегодня, — говорил он, — принимается эта пауза, продлите ее. Для этого вам нужно будет только нажать вот на эту кнопку».

Интересно было наблюдать, как этот импровизатор по природе стремился научить нас системе, в которой, по его заявлению, не должно быть места никакой случайности.

Через несколько уроков Эйзенштейн признался мне, что ему надоело чертить кружочки и квадраты, что он собирается расшевелить Мейерхольда и заставить раскрыть настоящую кухню его творчества.

Как только раздавался звонок, извещавший о конце урока, мы просили Мейерхольда задержаться еще немного, так как у нас есть дополнительные вопросы. В этот год Мейерхольд ничего не делал в театре и все свое время посвящал нам. Поэтому он никуда не спешил и с удовольствием задерживался после урока. Мы просили его рассказать о конкретных постановках. Нас интересовало и как зародился план постановки «Балаганчика» Блока в Театре Комиссаржевской, и как он работал с Идой Рубинштейн над «Пизанеллой» д'Аннунцио в Париже, и многое другое из его богатейшей режиссерской практики.

Наше любопытство обычно подогревало Мейерхольда, он загорался и начинал рассказывать нам откровенно и подробно удивительные вещи.

Мейерхольд советовал всегда нам много ходить пешком. Он утверждал, что ритм ходьбы способствует творческому процессу. Но, предупреждал он, не прогуливайтесь просто, поставьте задачу перед своим подсознанием или интуицией. Решение может прийти от ритма шагов. В доказательство он приводил пример, как долго мучился над постановочным решением «Балаганчика», и оно пришло

к нему внезапно, когда проходил он по Троицкому мосту. Обрадованный находкой, Мейерхольд тут же подозвал извозчика, вскочил на него и записал, чтобы не забыть, это решение на манжете.

Так же подробно описывал он свою импровизацию на парижской сцене, когда ставил он первый акт «Пизанеллы», где он использовал предоставленные в его распоряжение Идой Рубинштейн настоящие ковры, драгоценности и экзотические редкости, чтобы создать образ восточного порта.

Постепенно мы отбили у нашего педагога охоту возвращаться к «схемам», и теперь уроки были насыщены безудержной фантазией Мейерхольда. Он описывал не только поставленные им спектакли, но и рассказывал о тех, которые собирался еще осуществить. Так мы впервые услышали замысел «Гамлета», к сожалению, так и не реализованный Мейерхольдом.

Впоследствии он сам записал сцену появления призрака так, как рассказывал ее нам на уроках:

«Берег моря. Море в тумане. Мороз. Холодный ветер гонит серебряные волны к песчаному, бесснежному берегу. Гамлет, с ног до головы закутанный в черный плащ, ждет встречи с призраком своего отца. Гамлет жадно всматривается в море. Проходят томительные минуты. Всматриваясь в даль, Гамлет видит: вместе с волнами, набегающими на берег, идет из тумана, с трудом вытаскивая ноги из зыбкой песчаной почвы морского дна, отец его (призрак отца). С ног до головы в серебре. Серебряный плащ, серебряная кольчуга, серебряная борода. Вода замерзает на его кольчуге, на его бороде. Ему холодно, ему трудно. Отец вступил на берег. Гамлет бежит ему навстречу. Гамлет, сбросив с себя черный плащ, предстает перед зрителем в серебряной кольчуге. Гамлет закутывает отца с ног до головы черным плащом, обнимает его. На протяжении короткой сцены: отец в серебре, Гамлет в черном и отец в черном, Гамлет в серебре. Отец и сын, обнявшись, удаляются со сцены.

Главное здесь в чем: призрак отца Гамлета, который способен зябнуть и любить, тяжело дышать от усталости и нежно обнимать» [1].

Эти уроки принесли нам всем огромную пользу, и Эйзенштейн всегда говорил, что он впервые понял, что такое режиссура, из этих рассказов Мейерхольда.

Однажды Всеволод Эмильевич вошел в класс в сопровождении молодой женщины, коротко остриженной, в кожаной куртке и мужских сапогах.

Он сказал: «Познакомьтесь: Зинаида Есенина-Райх, мой ассистент по биомеханике. Сегодня будет первый урок».

---

[1] *Вс. Мейерхольд,* Пушкин и Чайковский. В сборнике к спектаклю «Пиковая дама», Л., изд. Гос. акад. Малого оперного театра, 1935, стр. 6.

И действительно, он вывел нас в зал и расставил друг против друга по парам. Мы с Эйзенштейном оказались в одной паре.

Мейерхольд сам показывал нам первое упражнение, которое трудно описать, так как смысл его заключался в предельной выразительности и целесообразности каждого движения. Это было нечто вроде акробатической игры, смешанной с клоунским антре. Один из партнеров дразнил другого. Тот нацеливался, пробегал через весь зал, давал воображаемый пинок кончиком ноги в нос своему противнику. Тот отвечал ложной пощечиной, нападавший падал. Затем партнеры менялись местами.

Сам Мейерхольд проделывал это упражнение безукоризненно четко и выразительно. Упражнение действительно давало повод для целой серии разнообразных движений, поддававшихся некоторой закономерности. Сюда входили такие элементы, как «отказ», «баланс», целесообразность, ритм и т. д.

Мейерхольд был крайним противником того, что он называл «дунканизмом», то есть всякой показной пластичности, эмоциональной «танцевальности», словом, всего того, чем увлекались в различного рода пластических и балетных студиях. Не признавал он и Дельсарта.

В «биомеханике» отсутствовала всякая стилизация. Ее основой была пантомима, заимствованная из традиций итальянской комедии масок и цирковой акробатики.

Упражнения, которыми занимались с нами в отсутствие Мейерхольда Инкижинов и Зинаида Райх, с каждым днем усложнялись. Они требовали все большей и большей физической подготовки, чему способствовали также регулярные уроки акробатики.

И здесь мы с Эйзенштейном образовали пару и старательно преодолевали косность наших тел до тех пор, пока Эйзенштейн, служивший мне «унтерманом», не зазевался и я чуть не сломал шею, свалившись с очередного сальто-мортале. С той поры мы стали сознательно избегать акробатики, утверждая, что достаточно овладели ее основами.

Затем открылся сезон в Театре РСФСР 1-й. Бебутов поставил «Союз молодежи» Ибсена, и весь наш курс по вечерам старательно отплясывал замысловатую кадриль. Гримироваться нам не приходилось. По замыслу режиссера бал был маскированный, и мы с Эйзенштейном, напялив маски, крутились в фарандоле.

Забегая несколько вперед, скажу, что первое полугодие учебы у Мейерхольда закончилось тем, что он поручил трем из нас самостоятельные режиссерские задания. Эйзенштейну досталась пьеса немецкого романтика Людвига Тика «Кот в сапогах», мне — сказка Карло Гоцци «Король-олень», а Владимиру Люце — «Великодушный рогоносец» Кроммелинка.

Эйзенштейн оригинально и смело разрешил план своей постановки. Я хорошо помню его эскиз-макет. Он соорудил на сцене

вторую сцену, приподняв ее на подмостки, и повернул все наоборот, то есть показывал спектакль как бы со стороны кулис.

Второй, воображаемый зрительный зал находился зеркально против реального зрительного зала. Таким образом, персонажи Тика все время как бы вели двойное существование, они представали в виде актеров на сцене этого маленького театрика, то адресуясь к воображаемому зрителю, то спускаясь с помоста сюда за кулисы, видимые нам. Этим приемом Эйзенштейн великолепно подчеркнул ироническую интонацию, свойственную творчеству немецкого романтика.

Впоследствии Эйзенштейн повторил этот прием в другом своем проекте, к сожалению, нереализованном. Для предполагавшейся в театре Мейерхольда постановки пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбивают сердца» он придумал конструкцию, напоминающую не старый корабль, как это следует по ремаркам Шоу, а новый современный пакетбот, сконструированный из белых планок и лестниц-трапов, некий условный и воздушный чертеж, напоминающий корабль.

По замыслу Эйзенштейна эта конструкция, расположенная на нейтральном фоне ничем не украшенной стены театра (спектакль предполагался, конечно, без занавеса), отличалась еще тем, что актеры в течение всего спектакля не должны были покидать сцену. Для этого в глубине были сооружены удобные диваны, обтянутые полосатым тиком, на которых отдыхали актеры, отыгравшие тот или иной эпизод.

Таким образом, здесь, как и в пьесе Тика, кулисы были раскрыты, и, очевидно, по замыслу режиссера, ирония, свойственная также Шоу, должна была получить свое сценическое воплощение в двуплановом поведении актеров.

Но пока продолжалась наша учеба у Мейерхольда, нужно было думать и о «куске хлеба». Стипендий тогда не было. Годы были трудные. Эйзенштейн жил один в своей маленькой квартирке на Чистых прудах. Его мать находилась в это время в Петрограде. Студенческий паек наш был довольно голодный. Питались мы главным образом картофельными оладьями, которые поджаривала моя матушка на печке, именуемой в то время «буржуйкой». Поэтому мы с Эйзенштейном заключили «конвенцию», по которой первый из нас, получивший работу, привлекал другого для соучастия.

Вначале повезло мне. Один из театральных критиков, Самуил Марголин, пылкий энтузиаст с горящими глазами и всклокоченными волосами, писавший восторженные статьи о «левом» театре, решил стать режиссером и поступить в Третью студию МХАТ к Евгению Вахтангову. Для поступления ему нужно было представить режиссерскую экспозицию и эскизы. Рисовать он сам не умел и попросил меня по дружбе сделать ему эскизы к двум пьесам

Мольера — «Ревность Барбулье» и «Летающий доктор». Я нарисовал эти эскизы, Марголин развесил их у себя в комнате. К нему пришли в гости режиссер Фореггер и драматург Масс. Им понравились эти рисунки, и они пригласили меня оформить их новый спектакль. Я согласился, но при условии, что работать мы будем вдвоем с Эйзенштейном. Фореггер не возражал.

Так мы стали художниками нового театра, носившего название «Мастерская Фореггера», или сокращенно «Мастфор».

Форегтер был крайне любопытной фигурой. Родом он из обрусевших немцев. Его полный титул был — барон Фореггер фон Грейфентурн. Говорят, что он был последним потомком выродившегося аристократического семейства и где-то в Германии сохранился замок Грейфентурн.

Это был молодой человек, худощавый, элегантный, одетый всегда по последней моде, чрезвычайно близорукий и поэтому носивший огромные выпуклые очки в толстой роговой оправе. Он неплохо говорил по-русски, но не выговаривал букву «л», и от этого речь его звучала по-иностранному. Окончив филологический факультет Киевского университета, Форегтер увлекся театром и стал настоящим знатоком старинного театра. Первые его режиссерские опыты сводились к реставрации итальянской комедии масок и французских средневековых фарсов, в частности Табарена.

Приехав в Москву в начале революции, он открыл прямо у себя на квартире «Театр четырех масок». Это была пора, когда маленькие театрики и студии плодились в бесчисленном количестве и для их открытия не нужно было ничего, кроме энтузиазма их основателей. То, что этот театр существовал на частной квартире, никого не удивляло, так как, например, популярный в то время театр «Семперантэ» (в переводе на русский — «Всегда вперед») также играл в двухкомнатной квартире, принадлежавшей Левшиной и Быкову, режиссерам и актерам этого театра «импровизации».

«Театр четырех масок» дал несколько спектаклей и закрылся. Но результатом его деятельности была встреча Фореггера с драматургом Владимиром Массом. Вместе они пришли к заключению, что театральной реставрацией в чистом виде заниматься больше не стоит и нужно создать новую, современную комедию масок.

Кроме того, они решили осуществить специальный «спектакль пародий» на модные в то время театральные постановки. Первая из них, под названием «На всякого мудреца довольно одной оперетты», пародировала увлечение Немировича-Данченко опереточным спектаклем, в частности музыкальной комедией Лекока «Дочь мадам Анго», шедшей тогда в МХАТ. Получилась довольно злая пьеска, высмеивающая отступление старых мхатовских традиций под натиском опереточной стихии.

Второй пародией была пьеса «Не пейте сырой воды», пародирующая приемы популярных тогда агитспектаклей.

Третьей была задумана пародия на только что поставленный Таировым в Камерном театре спектакль по пьесе Клоделя «Благовещение».

Вот эти три пародии мы с Эйзенштейном и должны были оформить. По существу, в декорациях нуждалась только третья пародия на Камерный театр. Денег у молодого театра, конечно, не было, а надо было сочинить смешные и в то же время несколько помпезные декорации, пародировавшие оформление художника Веснина.

Подумав, мы с Эйзенштейном решили прибегнуть к новой фактуре. Заполучив по ордеру из склада довольно большое количество разноцветной глянцевой бумаги, мы наклеили ее на картонные формы, пародировавшие кубистические декорации Веснина. Так мы создали портативное, но довольно веселое оформление. Спектакль шел премьерой в маленьком театрике «Мозаика» на Б. Дмитровке (ныне Пушкинская улица, где сейчас находится Цыганский театр).

Наша изобретательность была оценена по достоинству, и Фореггер поручил нам оформление следующей постановки. Новая пьеса, написанная Массом, называлась «Хорошее отношение к лошадям».

Название было заимствовано из известного стихотворения Маяковского и никакого отношения к лошадям, конечно, не имело. Представление это состояло из двух частей. В первой половине участвовали уже описанные выше маски, разыгрывавшие несложный сюжет, наполненный злободневными остротами, вторая часть состояла из пародии на мюзик-холл. На мою долю достались декорации, Эйзенштейн занялся костюмами. Здесь он проявил, как всегда, огромную изобретательность, особенно в музыкальных номерах.

Для актрис, выступавших с песенками, он придумал вместо юбок огромные проволочные каркасы, висящие на разноцветных лентах. Ленты были расположены с большими интервалами, так что изумленному взору аскетически воспитанного зрителя Москвы тех лет под ними открывалось зрелище стройных ног актрисы.

Примерно через полгода этот принцип применил художник Якулов в оформлении оперетты «Жирофле-Жирофля» в Камерном театре, и я помню, как Эйзенштейн был глубоко огорчен этим плагиатом и даже хотел писать протестующее письмо в редакцию театрального журнала.

Поэта-имажиниста он одел так же остроумно. Он разделил его на две половины: на левой была крестьянская рубашка в горошек, шаровары и сапог, на правой — стилизованный фрак.

Премьера «Хорошего отношения к лошадям» состоялась в ночь под Новый 1922 год в помещении Дома печати на Никитском бульваре. Спектакль имел шумный успех, и мы с Эйзенштейном имели «хорошую прессу».

Мейерхольд стал на нас коситься. Запретить работать в качестве художников он нам не мог, но он стал нас ревновать к Форегтеру. Незадолго до этой премьеры произошло событие, важное для нас с Эйзенштейном. Мейерхольд объявил, что занятия на один из вечеров отменяются и мы всем курсом пойдем смотреть «Мексиканца» в театре Пролеткульта. Эйзенштейн очень волновался. Ведь это было в первый раз, когда «мастер» согласился посмотреть работу своего ученика.

Помню, как всем курсом разместились мы в первом ряду балкона театра «Эрмитаж», как холодели руки у Эйзенштейна, сидевшего рядом со мной.

Спектакль оказался очень интересным, и в нем сразу можно было различить, где кончается режиссер Смышляев с его довольно эклектической выдумкой и где начинается Эйзенштейн.

Первая сцена, происходящая в Мексике, была оформлена довольно слабо и совершенно не запоминалась. Гвоздем спектакля являлась вторая половина. Эйзенштейн расположил на сценической площадке две конкурирующие боксерские конторы. Желая сатирически подчеркнуть обесчеловеченный, машинизированный облик заокеанской цивилизации, он со свойственной ему изобретательностью и максимализмом одну из этих контор решил всю на квадратных формах, другую — на круглых. Это сказалось не только в форме мебели, но и в том, что всех персонажей он превратил либо в шары, либо в квадраты, причем не только с помощью костюмов, но и гримов.

У Келли, владельца одной из контор, и костюм, и парик, и наклейки на лице были шарообразны. У другого (фамилию которого я забыл) все было сведено к кубу. На самую авансцену, по предложению Эйзенштейна, был вынесен ринг.

В противоположность этим стилизованным персонажам герой пьесы мексиканец Ривера выходил из зрительного зала без всякого грима, и когда он сбрасывал свой длинный черный плащ и широкополую шляпу, то перед нами оказывался худощавый черноволосый юноша, единственный живой человек среди всей этой манекенообразной компании.

По пьесе решающий матч бокса происходил за кулисами — Эйзенштейн вынес его на зрителя. Это было, по существу, первое применение той теории «аттракционов», которую он впоследствии развил в своих спектаклях «На всякого мудреца довольно простоты» по Островскому, «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы» Сергея Третьякова.

Мейерхольду и всем нам спектакль очень понравился. Эйзенштейн сиял. После спектакля мы все вместе отправились ко мне домой, где Мейерхольд смотрел мои живописные и театральные работы, а затем уже в полночь мы все вместе оказались в кафе под огромной футуристической вывеской «Сопо» (что означало сокра-

щенно «Союз поэтов»), помещавшееся на Тверской улице (напротив нынешнего телеграфа).

Там с кратким докладом о творчестве Дункан выступал Луначарский, а затем Мейерхольд разгромил принципы знаменитой танцовщицы. Так закончился этот памятный для нас день.

Вскоре после премьеры «Хорошего отношения к лошадям» я уехал в Ленинград, где вместе с Г. Козинцевым и Л. Траубергом принял участие в организации ФЭКСа, то есть «Фабрики эксцентрического актера».

Эйзенштейн остался в Москве и сделал костюмы[1] для следующей постановки Фореггера — мелодрамы Д'Эннери «Воровка детей». Эту старинную мелодраму Фореггер поставил в стремительном темпе, как некий «кинематографический» спектакль. Он осветил его прожекторами, перед которыми установил быстро вращающиеся диски, дававшие впечатление мелькающего света от киноаппарата.

Эйзенштейн сделал костюмы, не придерживаясь точно какой-либо эпохи, а стремясь выявить характер персонажей: черный силуэт злодея, напоминавший несколько очертания фигур Домье (бывшего, кстати, любимым рисовальщиком Эйзенштейна), светлую амазонку с шарфом и цилиндром для «добродетельной героини», живописные лохмотья «воровки» и т. д.

В это время мы писали друг другу длиннейшие письма, в которых описывали все новости искусств обеих столиц (письма Эйзенштейна этого периода, к счастью, сохранились у меня и до сих пор) и подписывались странным псевдонимом «Пипифакс». Это был пародийный псевдоним, наподобие клоунских прозвищ — ведь мы оба всегда увлекались цирком. Эйзенштейн был «Пипи», я был «Факс».

Вскоре я получил от своего друга срочный вызов в Москву. «Конвенция» продолжала действовать. Теперь Эйзенштейн получил предложение оформить спектакль. Режиссер В. Тихонович решил поставить «Макбета» Шекспира в Центральном просветительном театре. Роль леди Макбет должна была играть его жена — известная провинциальная актриса Голубева. Помещением для спектакля был выбран Дом театрального просвещения имени Поленова, расположенный вблизи зоопарка и мало приспособленный для театра; в нем был небольшой зал для самодеятельных спектаклей. Но задача оформить шекспировскую трагедию была слишком соблазнительна, и мы с Эйзенштейном рьяно принялись за макет.

Режиссер не имел каких-либо определенных идей о том, как надо ставить «Макбета». Мы с Эйзенштейном предложили следующее решение: спектакль должен идти без занавеса, на единой архитектурной установке, трансформирующейся лишь привнесением отдельных деталей.

---

[1] Художником по декорациям был Н. Денисовский.

Мы соорудили площадку, разрешенную пространственно, не без влияния идей Адольфа Аппиа. На первый план вынесли огромный светильник в виде башни. Он же впоследствии по ходу действия служил то каморкой привратника, то входом в замок, так как окружала его изогнутая лестница.

Мы предложили также изгнать цвет из декорации, обтянув всю ее нейтральным серым холстом. Меняться должен был только свет и цвет неба на заднике, а вся гамма спектакля, по нашей мысли, должна была быть выдержана в трех цветах: черном, золоте и пурпуре.

Наблюдательный исследователь творчества Эйзенштейна, рассматривая эскизы художника к «Макбету», сможет наглядно убедиться, с каким постоянством и последовательностью разрабатывал Эйзенштейн систему образов, взволновавших его фантазию. В набросках шлемов шотландских воителей можно без труда найти сходство с «псами-рыцарями» из «Александра Невского», осуществленного четверть века спустя.

Спектакль в целом был неудачным. Он прожил всего неделю и исчез из репертуара. Вместе с ним окончил свое существование и Центральный просветительный театр.

Эйзенштейн сделал из этого правильный вывод о единстве режиссерского и изобразительного решения спектакля. Он сказал, что ему надоело работать на режиссеров, которые не понимают замыслы художников, что декорации и костюмы, как бы они ни были остроумно придуманы, не могут спасти спектакль, который неинтересно или неверно поставлен режиссером.

Он уже мечтал о своем театре. Период ученичества для него окончился.

Но прежде чем он смог реализовать до конца свои замыслы, нам пришлось еще раз вместе сочинить один спектакль, который, очевидно, явился для него окончательным подтверждением его творческих позиций.

Весна 1922 года осталась памятной для нас не только первым обращением к Шекспиру, но тем, что мы были свидетелями репетиций Мейерхольда пьесы Кроммелинка «Великодушный рогоносец». У всех видавших этот спектакль он остался в памяти как одно из самых спорных и вместе с тем ярких театральных событий. Но особенно интересными были репетиции. Мейерхольд был в ударе. Во-первых, он всю зиму отсиживался с нами в ГВЫРМе, где и проверял свои новые «биомеханические» принципы, во-вторых, и в личной жизни у него наступил поворот.

Каждая репетиция — это был своеобразный спектакль. Мейерхольд, как известно, изумительно показывал актерам. Здесь он играл за всех актеров — и за Ильинского, и за Бабанову, и за Зайчикова. Его импровизаторский гений развертывался во всю свою широту. Его долговязая фигура металась то по сцене среди конструк-

ций Поповой, то в зрительном зале. Своим знаменитым окликом: «Хорошо» — он как бичом подхлестывал актеров, работавших с вдохновением.

Мы с Эйзенштейном присутствовали на триумфальной премьере «Рогоносца» и уехали на лето в Ленинград.

Там же в это время гастролировал и театр Фореггера, в помещении «Аквариума» (где потом расположилась киностудия «Ленфильм»).

На эти спектакли я привел своих друзей Козинцева и Трауберга и познакомил их с Эйзенштейном. Идеи «Эксцентрического театра» были ему, конечно, близки, и поэтому имя Эйзенштейна фигурировало в числе будущих преподавателей на первой афише ФЭКСа. Но было ясно, что вчетвером мы не смогли бы поставить спектакль, поэтому мы разделили сферы влияния. Козинцев и Трауберг остались «завоевывать» Ленинград. Мы с Эйзенштейном решили продолжать работу у Фореггера в Москве.

Наученные горьким опытом, на сей раз мы решили предложить театру не только свой декоративно-постановочный план, но и написать пьесу, в которой довели бы до конца все дорогие нашему сердцу театральные принципы.

Внимательный читатель уже отметил, надеюсь, что автор этих строк избегает давать оценки как эстетических воззрений С. М. Эйзенштейна тех лет, так и вообще «ошибок молодости», свойственных нашему поколению. Эпоха, в которой формировались наши устремления и художественные вкусы, была гораздо более сложной и многообразной, чем это иногда кажется некоторым театроведам, поспешно выносящим беспощадные приговоры ряду явлений, характерных для формировавшейся в то время молодой художественной интеллигенции. Легче и безопаснее всего было бы автору, ссылаясь на возраст С. Эйзенштейна и свой (обоим вместе не было и полных сорока лет), пытаться оправдать тогдашнюю незрелость суждений «заблуждениями юности», но автор считает, что жизнь и эволюция творчества С. М. Эйзенштейна, одного из самых смелых, искренних и блестящих художников нашей революционной эпохи, нуждается не в таких «оправданиях», а во внимательном изучении, вытекающем из правды фактов. И в это важное дело накопления фактов об эпохе (ставшей незаметно для самого автора «мемуарной») он хотел бы внести свой небольшой вклад.

Итак, мы остановили свой выбор на пантомиме Донаньи «Шарф Коломбины», которую Мейерхольд ставил в содружестве с художником Сапуновым, а Таиров повторил в Камерном театре под названием «Покрывало Пьеретты». Мейерхольдовскую редакцию мы, естественно, не видели (она относится к 1912 году), от нее сохранился только великолепный эскиз Сапунова сцены бала, который нам очень нравился. Редакцию же Таирова мы категорически не принимали, считая ее безвкусной и архаичной. Согласно нашим

тогдашним воззрениям, мы решили ее «урбанизировать» и «осовременить».

Первый акт — мансарда Пьеро — был нами решен по вертикали, то есть огромное окно мансарды, занимавшее все сценическое пространство, было и сценической площадкой. Персонажи должны были передвигаться только по вертикали, цепляясь за перекладины. За окном мансарды был не романтический старинный Париж, а современный город в электрических и неоновых рекламах. Пьеро, по нашему замыслу, был представителем современной богемы, угнетаемой «нуворишем» и банкиром Арлекином [1].

Второй акт — в доме Арлекина — должен был идти под джаз (являвшийся тогда новинкой), а распорядитель танцев уже был не человек, а некий автомат, явно возникший в нашей фантазии под влиянием костюмов Пикассо к «Параду» Кокто.

Арлекин по замыслу Эйзенштейна должен был появляться из зрительного зала, как канатоходец на проволоке, что впоследствии и было перенесено Эйзенштейном в его спектакль «На всякого мудреца довольно простоты».

Все эти трюки, кажущиеся сейчас фантастическими и юношески наивными, между прочим, имели под собой и «реальную основу», так как в труппе Фореггера был и канатоходец — молодой актер Ф. Ф. Кнорре, ныне известный писатель. В те годы Кнорре вместе со своим партнером, молодым актером Евгением Кумейко, выступал на эстраде с номером «баланс на столах».

В результате двух месяцев работы мы с Эйзенштейном написали сценарий пантомимы, подробнейшим образом разработав не только все мизансцены и планировки, но и описав каждый жест актеров, каждое изменение света, каждый трюк. Озаглавили мы наш опус «Подвязка Коломбины».

На первой странице стояло посвящение: «Всеволоду Мейерхольду, мастеру шарфа — подмастерья подвязки». Оставалось только определить термин, который охватил бы полностью принципы проделанной работы. На помощь пришел случай.

Любимым нашим развлечением в эти годы были посещения расположенных в Народном доме «американских гор» (то, что за границей называют «русскими горами»). Мы без устали катались на них, испытывая мальчишеское наслаждение от захватывающих дух падений и взлетов, в грохоте тележек выкрикивали мы строфы любимых стихов Маяковского, мечтали вслух о том новом театре, который мы создадим. Билеты мы обычно покупали не на один тур, а на десять подряд. Возчики, раскатывавшие тележки, знали нас очень хорошо и прокатывали с особым шиком и быстротой.

---

[1] Любопытно, что спустя примерно лет тридцать мне довелось в пантомиме Марселя Марсо «Пьеро с Монмартра» увидеть частичную реализацию наших юношеских замыслов (конечно, не известных талантливому французскому миму).

Можно сказать, что все теории «эксцентризма» родились на этих «американских горах».

Однажды после одной из таких «прогулок» я пришел к Эйзенштейну в его тихую квартиру на Таврической улице настолько разгоряченным и возбужденным, что Сергей Михайлович спросил меня: что со мной сегодня, и, когда я сказал, что был опять на моем любимом аттракционе, он воскликнул:

— Послушай, это идея! Не назвать ли нашу работу «сценическим аттракционом»? Ведь мы тоже хотим с тобой встряхнуть наших зрителей с почти такой же физической силой, с какой их встряхивает аттракцион?

И на обложке «Подвязки Коломбины» появилось перед посвящением: «Изобретение сценических аттракционов Сергея Эйзенштейна и Сергея Юткевича». Впоследствии Эйзенштейн изменил этот термин на знаменитый «монтаж аттракционов».

Вернувшись осенью в Москву, мы передали наш сценарий Фореггеру, который и включил его в репертуарный план своего театра.

Мы с нетерпением стали ожидать реализации нашего проекта. Однако Фореггер не спешил с ним. Эйзенштейн к тому времени разочаровался в Фореггере и согласился перейти ассистентом к Мейерхольду, ставившему в то время «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Уход Эйзенштейна из «Мастфора» не был случайным; к тому времени Фореггер постепенно стал прекращать свои поиски новых форм политического, агитационного театра и метался между спектаклем либо чисто стилизаторского толка, либо зрелищем откровенно развлекательного, мюзик-холльного типа, угождая вкусам нэповской публики. Я еще некоторое время продолжал работать в «Мастфоре» в качестве художника и впервые также пробовал свои силы в режиссуре, поставив один из фарсов Табарена в спектакле «Парад шарлатанов», состоящем из французских средневековых ярмарочных фарсов. К концу сезона 1922/23 года мы с Владимиром Массом и целой группой актеров в знак протеста против линии театра вышли из его состава. К этому времени Смышляев ушел из Пролеткульта и у руководства, естественно, возникла мысль пригласить Эйзенштейна, так много сделавшего в «Мексиканце», в качестве постоянного режиссера.

Здесь необходимо отметить, что помимо нашего увлечения эксцентрическим театром, цирком, мюзик-холлом в нашу жизнь стало постепенно входить и кино. Гражданская война закончилась, и сквозь блокаду стали проникать первые заграничные фильмы. Начал работать и Дзига Вертов, монтируя свои первые «Киноправды».

Михаил Бойтлер (брат известного киноактера Аркадия Бойтлера) взял в свои руки кинотеатр на Малой Дмитровке, 6, и построил его репертуар из современных американских фильмов. Он впервые показал Москве весь цикл фильмов с Пирл Уайт. Денег у нас на кино не было, но Бойтлер пускал бесплатно на каждый сеанс группу

студентов. Так мы с Эйзенштейном превратились в завсегдатаев этого кинотеатра.

С начала 1923 года Эйзенштейн стал во главе «Перетру», то есть «Передвижной рабочей труппы» Пролеткульта.

Через полгода Эйзенштейн поставил с этой труппой первый свой спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», в который включил наряду с другими аттракционами и кино, сняв для этого первый свой короткометражный фильм, пародирующий приключенческие фильмы, которые он видел в кино на Малой Дмитровке, 6.

Этот спектакль, выпущенный им весной 1923 года, можно считать началом «большой биографии» Эйзенштейна, чье имя вскоре прогремело на весь мир и осталось навсегда законной гордостью советской культуры.

АЛЕКСАНДР ФЕВРАЛЬСКИЙ

Театральная молодость

1

Сергей Михайлович Эйзенштейн, как и многие другие деятели советского искусства, начал свою работу в театре на красноармейской сцене во время гражданской войны; впрочем, его рано возникший интерес к театру еще в отроческие годы проявился в зарисовках персонажей различных пьес и в набросках декораций.

Собирая материалы о начальном периоде красноармейского театра, я обратился в 1933 году к Сергею Михайловичу с просьбой рассказать о его участии во фронтовых театральных начинаниях. Вот что я записал с его слов.

С. М. Эйзенштейн вступил в ряды Красной Армии, будучи студентом Института гражданских инженеров в Петрограде. Зимой 1919/20 года он находился на Западном фронте, в ближайшем тылу, в городе Великие Луки. Занимая должность помощника производителя работ военного строительства, он организовал драмкружок в клубе 18-го военного строительства при Политотделе 15-й армии.

Первой пьесой, которую поставил драмкружок, была пьеса, как говорится, местного автора, — ее написал комиссар строительства. Это было одно из первых драматических произведений, в которых сюжет «Ревизора» переносился в обстановку первых лет революции, — главным действующим лицом являлся авантюрист, выдававший себя за коммуниста (потом пьес с подобным сюжетом было написано немало). В спектакле участвовали начальствующий состав, красноармейцы, инженеры, служащие. Работали с большим увлечением, очень старательно и добросовестно. Эйзенштейн не только был постановщиком и художником спектакля, но и играл

главную роль. После этой пьесы были поставлены пьеска Аркадия Аверченко «Двойник» и «Тяжба» Гоголя.

Театральная деятельность расширялась, и ее решили перенести в центральный гарнизонный клуб «Красный факел». Там С. М. Эйзенштейн организовал красноармейскую театральную студию. В студии велась «академическая» работа, проходились такие, например, предметы, как история костюма. Режиссер местного городского театра В. П. Лачинов и художник К. С. Елисеев (тогда он был не только художником, но и актером) принимали участие в работе студии, читали в ней лекции. Силами студийцев была поставлена распространенная в те годы в самодеятельных драмкружках небольшая пьеса А. Амнуэля «Марат». Эйзенштейн выступал в этом спектакле как режиссер, декоратор и исполнитель роли Тюваша[1].

Затем в центральном гарнизонном клубе поставили «Взятие Бастилии» («Четырнадцатое июля») Ромена Роллана. Это представление было разыграно объединенными силами студии, красноармейцев и командиров различных частей; одна из женских ролей исполнялась актрисой городского театра Арнольди, которая и поставила спектакль; Эйзенштейн работал здесь в качестве художника. «Взятие Бастилии» прошло три-четыре раза и имело большой успех у зрителей-красноармейцев и у местного населения. Вскоре после этого — летом 1920 года — Эйзенштейн был откомандирован в распоряжение Политуправления Западного фронта.

Политуправление организовало в Минске большую труппу под руководством известного провинциального актера М. А. Днепрова, который стремился создать крепкий провинциальный театр. Был организован стационар с русской и еврейской труппами. В русской труппе готовили «На дне» М. Горького, «Свадьбу» А. Чехова, «Дни нашей жизни» Л. Андреева и «Красную правду» А. Вермишева. Режиссером в русской труппе был Е. А. Мирович, художниками — К. С. Елисеев и С. М. Эйзенштейн. Осенью при реорганизации театра Эйзенштейн уехал в Москву.

Вскоре после приезда в Москву Эйзенштейн начинает работать в Пролеткульте. Он принимает участие в деятельности различных театральных организаций Пролеткульта. Приступив к работе в качестве театрального художника, он постепенно все больше склоняется в сторону режиссуры.

---

[1] К рассказу Эйзенштейна можно добавить, что выходившая в Великих Луках газета «Красная звезда» (орган Политотдела 15-й армии) поместила отзыв о вечере. устроенном 19 марта 1920 года труппой гарнизонного клуба в театре «Коммуна». Первое отделение «богатой и разнообразной» программы вечера занимала постановка «Марата». Не называя фамилии Эйзенштейна (как и других участников спектакля), рецензент пишет, что «подобранные для этой пьесы декорации, костюмировка и грим не оставляли желать лучшего». Игру актеров он считает «в общем вполне удовлетворительной», хотя и упоминает о «надрывавшемся в будке суфлере» (*Случайный*, Вечер труппы гарнизонного клуба.— «Красная звезда», 1920, № 67, 25 марта).

Режиссер В. С. Смышляев ставит пьесу «Мексиканец» — инсценировку по рассказу Джека Лондона (премьера состоялась весной 1921 года). Эйзенштейн пишет эскизы декораций и костюмов. В ходе подготовки спектакля он, не довольствуясь этим, непосредственно участвует и в создании самой инсценировки (на афише значилось: «пьеса Смышляева, Арватова и Эйзенштейна») и в ее сценическом воплощении — становится сопостановщиком спектакля.

В октябре 1921 года в театре Пролеткульта состоялась премьера пьесы руководителя Пролеткульта В. Ф. Плетнева «Лена» в оформлении художников Эйзенштейна и Никитина. А в конце того же года Смышляев и Эйзенштейн начинают работу над другой пьесой Плетнева — «Над обрывом». Хотя Эйзенштейн значится лишь художником будущего спектакля, он вместе со Смышляевым перерабатывает пьесу «в духе американского скетча» [1]. Но разногласия между Смышляевым и Эйзенштейном приводят к их разрыву, подготовка спектакля прекращается (когда пьеса четыре года спустя будет поставлена — без участия и Смышляева и Эйзенштейна, — она окажется безнадежно устаревшей, а спектакль сумбурным и эклектичным).

В этот же период (конец 1921 — первая половина 1922 года) Эйзенштейн принимает участие в работе и других театральных организаций, в частности мастерской Н. М. Фореггера. Он рисует эскизы костюмов к представлению мелодрамы А. Ф. Д'Эннери «Воровка детей» в этой мастерской и вместе с Сергеем Юткевичем выступает как художник в постановке той же мастерской «Хорошее отношение к лошадям» (со знаменитым стихотворением Маяковского этот спектакль не имел ничего общего, кроме заголовка). Эйзенштейн и Юткевич также работают в качестве художников в постановке шекспировского «Макбета» в Центральном просветительном театре, существовавшем очень недолго. Несколько позже оба молодых художника опубликуют статью под названием «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине» [2]. Так два будущих кинорежиссера впервые выскажут в печати свои взгляды на искусство кино.

Работая в театрах, Эйзенштейн в то же время и учился. Осенью 1921 года он вступил в число студентов нового высшего учебного заведения — Государственных высших режиссерских (с начала 1922 года — театральных) мастерских. Приход его именно в эту театральную школу был вполне закономерным: во главе Мастерских стоял В. Э. Мейерхольд.

Эйзенштейн был одним из самых активных студентов. Косвенным свидетельством этого могут служить две адресованные ему записки Мейерхольда. В одной из них, относящейся к началу 1922 года, Мейерхольд писал:

---

[1] Журн. «Театральное обозрение», М., 1921, № 10, 27 декабря, стр. 10—11.
[2] Журн. «Эхо», М., 1922, 7 ноября, № 2, стр. 20—22.

«За то, что я Вас сильно «омажировал» [1], возьму с Вас взятку: — налаживайте скорее энциклопедическую группу [2], так как у нее все шансы быть в авангарде академических работ ГВЫТМа [3]. Но мне стыдно, что Вас, перегруженного работой, я так эксплуатирую.

В. Мейерхольд».

В другой записке речь идет о задуманной Мейерхольдом (но не осуществленной) постановке пьесы-сказки Людвига Тика «Кот в сапогах». Режиссерский план спектакля Мейерхольд составлял при участии Эйзенштейна, который разработал проект внепортальной установки (предполагалось играть спектакль в манеже). Пьеса немецкого романтика высмеивает мещанскую театральную публику с ее пошлыми вкусами и тяготением к натуралистическому правдоподобию. Действие происходит на сцене и в зрительном зале; в пьесе выступают не только персонажи сказки, но и публика, автор, суфлер, машинист. Вот что писал Мейерхольд Эйзенштейну в записке, снабженной рисунком и датированной 22 декабря 1921 года:

«По секрету: мой план постановки: лицом публика, лицом дирижер оркестра, суфлер; под сценой: автор, машинист и рабочие.

В. М.»

По-видимому, через пять дней Мейерхольд уточнил свое предложение, — в бумагах Эйзенштейна сохранилась такая запись: «Режиссерское задание Вс. Эм. Мейерхольда, полученное 27-го декабря 1921 года в библиотеке ГВЫРМа [4] (Москва, Новинский бульвар, 32)» [5].

Эйзенштейн сразу же принялся за работу: 28—29 декабря он составляет «Расчет конструкции сценической площадки», 30 декабря и 3 января создает различные эскизы; сохранилось много рисунков к «Коту в сапогах», а также чертежи. Знания, полученные им в Институте гражданских инженеров, несомненно помогали ему при составлении расчетов и чертежей.

Кроме этого Эйзенштейн должен был работать в качестве художника-конструктора при постановщике Мейерхольде над пьесой Бернарда Шоу «Дом, где разбивают сердца» в переводе И. А. Аксенова (тогда ректора ГВЫТМ). Предполагалось поставить этот спектакль в Театре Актера, коллектив которого был сформирован в начале 1922 года из мейерхольдовцев — актеров Театра РСФСР

---

[1] Оказал уважение (от французского слова «hommage»).

[2] Группа студентов Мастерских, объединившаяся для разработки театральной терминологии, как основы задуманной Театральной Энциклопедии.

[3] Государственные высшие театральные мастерские.

[4] Государственные высшие режиссерские мастерские.

[5] Обе записки Мейерхольда хранятся: Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), ф. 998, оп. 1, ед. хр. 856; запись Эйзенштейна — там же, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 792.

1-го и из актеров Театра бывш. К. Н. Незлобина. Эйзенштейн составил «Пояснительную записку к проекту материального оформления спектакля «Дом, где разбивают сердца» [1], в которой явственно проявилось стремление молодого художника глубоко осмыслить и теоретически обосновать свою работу. Оно будет сказываться и во всей дальнейшей работе Эйзенштейна.

В следующем сезоне Эйзенштейн был режиссером-лаборантом Мейерхольда при постановке комедии-шутки А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (премьера состоялась 24 ноября 1922 года).

В этот период (осень 1922 года) автор настоящей статьи, поступивший в мейерхольдовскую школу (тогда — в течение двух месяцев — она была составной частью ГИТИСа, а затем выделилась в самостоятельную Мастерскую Вс. Мейерхольда [2]), при первом же знакомстве с Эйзенштейном увидел, каким авторитетом этот студент второго курса режиссерского факультета пользовался не только у своих товарищей, но и у преподавателей благодаря своим разносторонним познаниям, пытливой, ясной, глубокой и смелой мысли, широте интересов, прозорливости художника-новатора, энергии и силе воли. Он выделялся из среды студентов, хотя в их числе был ряд очень талантливых людей, в дальнейшем ставших выдающимися деятелями советского театра и кинематографии.

Эйзенштейн настолько возмужал творчески, что уже вырастал из ученичества, да и внешние условия (необходимость ожесточенной борьбы за утверждение мейерхольдовского театра) мешали учебным занятиям сохранять и развивать их прежний исследовательский характер. И в 1923 году Сергей Михайлович, не порывая дружеских отношений со своим учителем Мейерхольдом и с товарищами, оставил школу и целиком отдался режиссерской работе в Пролеткульте.

В те годы это был плотный молодой человек с всклокоченной густой светлой шевелюрой, ходивший немного вперевалку. Активность, жизнерадостность, острота ума переполняли его. В разговорах он обнаруживал умение подмечать смешное в людях и в ситуациях, склонность к меткой шутке, насмешке, розыгрышу.

Великолепны были его беседы с Иваном Александровичем Аксеновым. Военный инженер по образованию и человек широчайших познаний, Аксенов, в течение некоторого времени бывший председателем Всероссийского союза поэтов, являлся автором трудов об изобразительном искусстве и о Шекспире, переводил произведения английских драматургов его плеяды и новейшие французские пье-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 811.— Частично и с некоторыми изменениями приведено в статье: *Самуил Марголин,* Из цикла неосуществленных постановок. Эксцентриада. («Дом, где разбивают сердца»). — Журн. «Эхо», М., 1923, 15 февраля, № 7. стр. 15.

[2] В 1923 году преобразована в Гос. экспериментальные театральные мастерские (Гэктемас) имени Вс. Мейерхольда.

сы. В 1933 году он написал очень интересный обстоятельный очерк об Эйзенштейне [1], а вскоре после его смерти Эйзенштейн написал коротенький очерк о нем [2]. И тот и другой опубликованы лишь через тридцать с лишним лет — в 1968 году.

В стенах школы студент и ректор с явным обоюдным удовольствием беседовали — вполне «на равных» — и от обсуждения проблем искусства легко переходили к causerie на всякие вольные темы, подчас и фривольные, к которым оба имели вкус. Однако обоим, отлично владевшим английским языком, была близка манера спокойного английского остроумия, — разговор велся в почти академических тонах, с применением подтекста и иносказаний, и самые острые и рискованные шутки облекались в серьезную по внешности форму и произносились с невозмутимым видом. Это было высокое мастерство ведения диалога.

Уйдя от Мейерхольда, Эйзенштейн по-прежнему живо интересовался всем, что делал его учитель. Осенью 1924 года по Москве были расклеены афиши, объявлявшие, что 21 октября в Театре имени Вс. Мейерхольда состоится представление «Д. Е.» («Даешь Европу!»), сбор с которого поступит в пользу МОПРа [3], и что в этом представлении постановщик спектакля Вс. Мейерхольд будет участвовать в качестве актера. Мейерхольд уже давно отошел от актерской деятельности, и, естественно, эта новость вызвала всеобщий жадный интерес. Театр был совершенно переполнен. Эйзенштейн и я стояли рядом у бокового входа в партер.

Пьеса-обозрение «Д. Е.» в бо́льшей своей части построена на материале романа И. Эренбурга «Трест Д. Е.», в котором повествуется о разрушении Западной Европы в результате действий американских капиталистов. В двенадцатом эпизоде спектакля (эпизод назывался «Вот что осталось от Франции») во Францию, превращенную в пустыню, по которой бродят немногие оставшиеся в живых одичавшие «туземцы», прилетает американский миллиардер Хардайль с молодой женой; в конце эпизода она убегает с одним из «дикарей». На представлении 21 октября роль «второго дикаря» была заменена двумя новыми: поэт Валентин Парнах (он руководил в Театре имени Вс. Мейерхольда джаз-бандом) — и в спектакле он назывался поэтом — читал свои стихи и исполнял новый сочиненный им танец. Мейерхольд же, появившийся на сцене в элегантном кожаном пальто, привезенном им из-за границы (у нас таких пальто тогда еще не было), выступил в роли Гарри Пиля, известного киноактера тех лет. Вся роль, однако, состояла из немногих пантомимических движений. А затем он обратился к зри-

---

[1] *И. А. Аксенов,* Сергей Михайлович Эйзенштейн. (Портрет художника).— «Искусство кино», М., 1968, № 1, стр. 88—113.

[2] *С. М. Эйзенштейн,* Избранные произведения. Эссе об эссеисте. — Т. 5, М., «Искусство», 1968, стр. 404—406.

[3] Международная организация помощи борцам революции.

телям с призывом жертвовать в пользу МОПРа и вместе с Зинаидой Райх, игравшей роль миссис Хардайль, проехал на мотоцикле через зрительный зал, собирая пожертвования. Его встретили и проводили бурными овациями, хотя, конечно, это было совсем не то, чего ожидала публика, предвкушавшая наслаждение высоким актерским мастерством великого режиссера.

Эйзенштейн, ценивший оригинальные розыгрыши, каким, в сущности, и оказалось это сенсационное выступление Мейерхольда, был в восторге от того, как Мастер (так мы называли Мейерхольда) собрал полный зал и, не затратив особого труда на исполнение своей «роли» в спектакле, легко достиг поставленной цели — усиления помощи революционным борцам.

Иронический склад ума, остро развитое чувство смешного постоянно ощущались при встречах с Эйзенштейном, какие бы серьезные вопросы ни затрагивались в разговоре. Гораздо реже давал он почувствовать, как тяжко отзывались на нем трудности, которых так много он испытал — правда, уже на дальнейшем своем пути, именно в те времена, когда слава постановщика «Броненосца «Потемкин» гремела во всем мире. Вероятно, поэтому мне накрепко запомнилась одна его фраза.

В 1933 году, придя к нему в дом № 23 на Чистых прудах (теперь на этом доме укреплена мемориальная доска) для уже упомянутой беседы о его участии во фронтовых спектаклях, я под конец спросил его, почему он не закончил фильм о Мексике. Эйзенштейн ответил: «Не спрашивайте меня об этом, — это мое самое больное место». Правда, он тут же вкратце рассказал мне о том, что́ помешало ему завершить работу над картиной, но все же мне стало ясно, какая острая боль таилась в его первой, непосредственной реакции на мой вопрос.

О том, что Эйзенштейн был человеком необычайно глубокого чувства, лучше всего свидетельствует само его кинематографическое творчество — сцены его фильмов, насыщенные трагизмом огромной силы. Скажу о себе: вероятно, раз пятнадцать я смотрел «Броненосец «Потемкин» — и всегда так хорошо знакомая сцена на одесской лестнице вызывает у меня сердцебиение.

2

Осенью 1922 года в «левых» литературных и театральных кругах Москвы появилось новое лицо — приехавший с Дальнего Востока тридцатилетний литератор Сергей Михайлович Третьяков. Поэт, принадлежавший к группе Маяковского, он в ту пору стал и драматургом, а впоследствии еще и киносценаристом и сделался видным прозаиком и публицистом.

Два Сергея Михайловича — Эйзенштейн и Третьяков, оказавшиеся, кстати сказать, и земляками (оба были уроженцами Лат-

вии), — быстро нашли общий язык. В сезонах 1922/23 и 1923/24 годов Третьяков был единственным автором, работавшим для театра Пролеткульта: Эйзенштейн поставил сперва пьесу, переработанную им, а затем две его оригинальных пьесы («Слышишь, Москва?!» и «Противогазы»). И время их совместной работы следует считать самым интересным и плодотворным периодом в жизни этого театра.

Переработанной пьесой была комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (постановку ее Эйзенштейн задумал еще до встречи с Третьяковым). В программе значилось: «Вольная композиция текста С. М. Третьякова. Сценарий С. М. Эйзенштейна». Пьеса Островского, по существу, оказалась лишь материалом для создания зрелища, жанр которого можно определить как цирковое, сатирическое и буффонное политобозрение.

Хотя развитие интриги осталось прежним, действие пьесы было перенесено в политическую современность и происходило оно в Париже, в кругу российской белой эмиграции. Нил Федосеевич Мамаев превратился в Павла Николаевича Мамилюкова-Проливного (это наименование сразу напоминало о Павле Николаевиче Милюкове, который ратовал за присоединение к России проливов, принадлежащих Турции; роль играл М. Штраух), Крутицкий — в генерала Жоффра (арт. А. Антонов), Машенька — в биржевичку Мэри Мак-Лак (артистка В. Музыкант), Городулин (в спектакле Горедулин) стал фашистом (роль исполнял И. Пырьев). Курчаев же, так сказать, утроился: его место заняло «трио врангелевских гусар» (арт. К. Кочин, А. Левшин, А. Семеняк). «Купецкий сын» Егор Глумов являлся в то же время «клоуном Жоржем» (арт. И. Языканов), а рыжий, действовавший в прологе, написанном для этого спектакля (Глумов из России направляется в Париж), в дальнейшем становился... матерью Глумова (арт. Б. Юрцев).

Персонажам пьесы были приданы функции клоунов и акробатов. Все слуги, роли которых играл один актер (М. Эскин), значились в программе спектакля — «у ковра». Были в зрелище и чисто цирковые персонажи: «униформа» (арт. А. Курбатов, М. Насонов, Д. Дебабов), «акт в кольце (какаду)» (роль исполнял П. Мартынов)... Работу художественного руководителя театра программа определяла так: «Монтаж аттракционов (постановка, режиссура, планировка манежа, костюмы, реквизит) С. М. Эйзенштейна».

Вскоре после премьеры Эйзенштейн выступил в третьем номере журнала «Леф» со статьей, в которой дал определение выдвинутого им принципа «монтажа аттракционов». Написал он ее усложненным языком, характерным для некоторых лефовских теоретиков.

Как же замысловатые теоретические построения воплощались в живом зрелище?

Небольшой, но высокий зал дома № 16 по Воздвиженке (теперь проспект Калинина) — дома, который тогда был занят Пролет-

культом, а в наши дни является Домом дружбы с народами зарубежных стран, — превратился в подобие цирковой арены. Зрители располагались на двух крутых амфитеатрах, разделенных проходом, через который входила публика, и образовывавших примерно полукруг. Пол перед амфитеатрами («манеж») был устлан круглым ковром; здесь и развертывалась игра. Стены зала, замыкавшие сзади место действия, были завешены полотнищами, перед которыми находился помост со спусками-пандусами по бокам и с занавесом; из-за занавеса могли выходить действующие лица (кроме того, они появлялись и из боковых проходов). А на верхней части стен, не закрытой полотнищами, виднелись лепные украшения бывшего купеческого особняка.

Текст, переработанный или заново написанный Третьяковым, был наполнен актуальными политическими ассоциациями. Например, там, где по Островскому (действие первое, явление третье) Глумов, повествуя о Мамаеве, говорил: «У него человек тридцать племянников; из них он выбирает одного и в пользу его завещание пишет, а другие уж и не показывайся», — по Третьякову Глумов рассказывал: «У него человек тридцать племянников: савинковцы, врангелевцы, кутеповцы, романовцы, черновцы, мартовцы и прочие овцы, овцы. Стрижет он их всех, а одного выбирает и в пользу его кабинет министров будущего правительства российского формирует, а другие уж и не показывайся».

В сцене Манефы[1] (ее роль играл мужчина — В. Бурыгин) и Глумова (действие первое, явление шестое) к реплике Глумова «Убегаю, убегаю» прибавлялись слова «как Деникин из-под Тулы», а реплики Манефа — «Не будь корыстолюбив!», Глумов — «Не знаю греха сего», — заменялись такими: Манефа — «Не будь корыстолюбив, держи карман, ибо в кармане блуд и обман», Глумов — «Держу, держу, как ГПУ нашего брата».

Слова Мамаевой (действие второе, явление пятое): «Окружающие меня люди отжили и износились» получили такое разъяснение: «Понятно, — бриллианты распродали, а субсидии на интервенцию дают очень мало». Городулин, произнося (в действии втором, явлении шестом): «Я нынче в особенно воинственном расположении духа», добавлял: «Я прямо с мирной конференции». В финале пьесы появилось словечко «обкерзонил» (в смысле обжулил — от имени тогдашнего английского министра иностранных дел лорда Керзона, завзятого врага Советского государства).

В начале четвертого действия Глумов, восторгаясь «прожектом» Крутицкого, то бишь Жоффра, восклицал: «Это сплошные откровения. На обычных мозгах такого не вырастет. Для этого нужны мозги с лампасами, ваше превосходительство». На что француз

[1] В программе Манефа получила определение «теософка»; это была издевка над религиозно-философским течением, которым увлекались некоторые буржуазные интеллигенты.

Жоффр отвечал... по-украински: «Добре, хлопче. С Петлюры переняв. Тай не плохо говóришь».

Построение действия, за исключением полностью переработанного финала (специально заснятый фильм «Дневник Глумова»), оставалось в общих чертах тем же, хотя и были сделаны вставки, произведены некоторые сокращения и перестановки. Любопытным было соединение восьмой и десятой картин второго действия: у Островского Мамаев учит Глумова ухаживать за его, Мамаева, женой, а в спектакле супруги занимались этими поучениями совместно, и Глумов объяснялся в любви Клеопатре Львовне с одобрения присутствовавшего при сем мужа.

Спектакль, в частности музыкальное сопровождение, изобиловал пародийными элементами. Тут были и запетые романсы, и пошлые песенки, и различные куплеты. «Ваши пальцы пахнут ладаном» Вертинского исполнялись в издевательской манере. А в романсе «Не уходи, побудь со мною» слова «я поцелуями покрою твое усталое чело» оглуплялись тем, что строка «твое усталое чело» заменялась бессмыслицей: «твое лицо, чело и лоб». Порой вультарные мотивы удачно контрастировали с эффектно эксцентрическим действием и «перекрывались» им.

В финале происходила свадьба Мэри Мак-Лак (то есть Машеньки) с Курчаевым, вернее, с тремя Курчаевыми; венчальный обряд совершал мулла (арт. В. Шаруев). В уже упомянутой статье «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн указывал на «необходимость привлечения муллы ввиду большого количества женихов при одной невесте». Сидя с поджатыми ногами и раскачиваясь, мулла исполнял злободневные антирелигиозные куплеты на мотив «Алла верды». Текст их, видимо, не сохранился, но мне запомнилась одна строфа на тему о тогдашней борьбе «в лоне» православной церкви:

У церкви лопнула пружина —
Алла верды, алла верды,
Шарахнул Тихон Антонина —
Алла верды, алла верды.

Чего только не было среди необычайно разнообразных и остроумных, а подчас и весьма острых аттракционов, расцвеченных яркими эксцентричными костюмами! При первом выходе Мамилюкова-Проливного за ним двигалась, вернее, неслась (так как сам он стремительно выбегал) автомобильная шина, из который вылетал газ. Генерал Жоффр под звуки «Яблочка» принимал парад своего воинства; затем оно проходило перед ним в церемониальном марше. А в сцене с Мамаевой Жоффр напевал:

Коль Жоффр в поход собрался
Забрать богатый Рур,
Несет рабочим галстук,
Дерет с них восемь шкур.
Солдатушки, браво, ребятушки...

Приносили перш (высоченный — метров пять или больше — шест), Жоффр прилаживал его у себя за поясом, и Клеопатра Львовна (арт. В. Янукова) со словами «Караул, он меня оккупирует» проворно взбиралась на самый верх перша.

Во время визита Крутицкого — Жоффра к Турусиной сервировали чай «со сгущенною молокою»: слуга нес, поставив себе на лоб, укрепленный на высоком шесте поднос с консервными банками; когда слуга проходил перед самым амфитеатром, вдруг нога у него подворачивалась, банки слетали с подноса и зрители первого ряда, над головами которых это происходило, испускали крики ужаса. Но... банки повисали в воздухе, так как были прикреплены к подносу бечевками, и испуг сменялся взрывами хохота и аплодисментами.

В представлении были такие цирковые номера, как ходьба по проволоке, натянутой параллельно полу, и по проволоке, натянутой наклонно (тут отличались арт. Г. Александров, игравший роль Голутвина, и И. Пырьев), как полеты, — номера, требовавшие основательной и упорной тренировки. Молодые актеры меньше чем за полгода овладели необходимыми навыками в цирковой технике и обнаружили превосходные для такого небольшого срока достижения.

Но работа над словом оказалась недостаточной: порою нечеткая дикция мешала понимать текст. А он без того нелегко воспринимался: в перегрузке зрелища трюками иногда пропадала сцепка действия, терялся сюжет и притуплялось острие политической сатиры.

Количества аттракционов могло хватить на несколько представлений. Изобретательность Эйзенштейна казалась поистине неисчерпаемой.

Зрители уставали поражаться и хохотать.

В спектакле чувствовалось известное влияние Мейерхольда, в частности его постановки «Смерти Тарелкина» (в которой, как уже сказано, Эйзенштейн работал режиссером-лаборантом) с ее традиционными балаганными и цирковыми трюками[1]; следует, однако, иметь в виду, что Мейерхольд совсем не отошел от авторского текста.

Третье действие «Мудреца» («Жоффр в поход собрался») было впервые показано 2 апреля 1923 года в Большом театре на юбилейном чествовании Вс. Э. Мейерхольда в связи с двадцатипятилетием его театральной деятельности.

Премьера состоялась 26 апреля.

После премьеры в представление не раз включались различные вставки на темы политической и художественной современности;

---

[1] Кстати, в «Смерти Тарелкина» у Мейерхольда мужчины также выступали в женских ролях (М. И. Жаров — Брандахлыстова, П. П. Репнин — Мавруша).

обновлялись и отдельные элементы постановки и игры. Такие перемены мне довелось нередко замечать [1].

Шестнадцать лет спустя Вс. Э. Мейерхольд в лекции на курсах режиссеров драматических театров (17 января 1939 года) говорил о начале деятельности «замечательного режиссера Сергея Эйзенштейна»:

«Когда он поставил пьесу Островского, то от нее остались рожки да ножки. Мой «Лес» казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он [2]. Но я считаю, что он должен был это проделать. Его томила какая-то иная проблема, ему нужно было это сделать, но досадно, что мы все эксперименты делаем на публике» [3].

В другом выступлении того же периода (на заседании режиссерской секции Всероссийского театрального общества 11 января 1939 года) Всеволод Мейерхольд так выразил эту свою мысль: «Эйзенштейн не ставил задачу — Островского показать, он вырабатывал в себе походку режиссера, только плохо, что он это делал на зрителе» [4].

«Мудрец» — первая вполне самостоятельная постановка Эйзенштейна — оказался своего рода пробой пера гениального художника. Было в этом зрелище немало перехлестов — талант постановщика переливался через край, бурлило молодое озорство. И хотя Эйзенштейн уже не возвращался к представлениям циркового типа, найденное в «Мудреце» много дало и ему самому и руководимой им актерской молодежи: здесь были и мастерство остросатирической характеристики, и владение чрезвычайно разнообразными средствами выразительности, и превосходная, тоже очень разносторонняя физическая тренировка. «Режиссерская походка», о которой говорил Мейерхольд, вырабатывалась уверенная, четкая и твердая, и опыт «Мудреца» был плодотворно использован в двух следующих спектаклях Эйзенштейна в театре Пролеткульта — постановках уже вполне оригинальных пьес Третьякова на боевые темы современности.

---

[1] Вспоминается характерный для тех времен эпизод. Я часто приходил смотреть «Мудреца» и был знаком со многими его участниками. В антракте одного из представлений ко мне подошла девушка — помощник режиссера и попросила меня одолжить на следующий акт разноцветный широкий («художнический») галстук, который я носил. Этот галстук был затем «введен в действие»: он красовался на исполнительнице роли Машеньки.

[2] «Лес» А. Н. Островского был поставлен Мейерхольдом в театре своего имени в следующем сезоне (премьера состоялась 19 января 1924 года). Стремясь подчеркнуть социальные мотивы комедии и усилить ее действенность, Мейерхольд перемонтировал текст и разделил пьесу на три части и 33 эпизода; при этом вся ее основа была сохранена, время и место действия остались без изменения.

[3] *В. Э. Мейерхольд,* Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая, М., «Искусство», 1968, стр. 470.

[4] *Там же,* стр. 451.

3

Эйзенштейн поставил в театре Пролеткульта еще две пьесы. Одной из них была оригинальная пьеса С. М. Третьякова «Слышишь, Москва?!», имевшая подзаголовок «Агитгиньоль в четырех действиях». Премьера спектакля была приурочена к шестой годовщине Октябрьской революции — 7 ноября 1923 года.

1923 год был годом революционных потрясений в Германии, и ими навеяна эта пьеса. Хотя писатель не обращается к подлинным событиям и хотя сюжет выстроен несколько искусственно, в пьесе передана острота классовой борьбы, развертывавшейся в то время в Германии.

Граф—губернатор одной из провинций — задумал устроить торжество открытия памятника своему предку, завоевателю края — «железному графу». Этим он хочет сорвать выступление рабочих в день Октябрьской революции. Но рабочие-коммунисты, узнав о намерениях графа, привлекают на свою сторону актеров, которым поручено разыграть пантомиму в честь его предка; в представлении на первый план выступает угнетение трудящихся господствующими классами,—это вызывает волнение среди зрителей-пролетариев. Когда спадает завеса, закрывающая памятник, вместо «железного графа» появляется огромный портрет Ленина. Рабочие, присутствующие на зрелище, с оружием в руках бросаются на трибуны, где находятся «сильные мира сего». Революционное восстание трудящихся — их приветствие Советской России в Октябрьскую годовщину. «Слышишь, Москва?!» — кричат со сцены. «Слышу!» — отвечают из зрительного зала.

Интрига осложняется сценой разоблачения и убийства провокатора и другой сценой, в которой рабочие приносят к памятнику оружие; для того чтобы доказать часовым, что патроны холостые, секретарь стачечного комитета велит своему брату стрелять в него, а потом вывести его как пьяного; рана же оказывается смертельной.

Пьеса — небольшого объема; то, что автор называет «действиями», — по сути дела картины. Действующие лица — губернатор, «префект полиции — фашист», «лидер желтых социалистов», «епископ», «представитель американских банков», «кокотка», «секретарь стачкома», «металлист», «текстильщица», «углекоп» и другие — эти, как тогда любили говорить, «представители» тех или иных общественных сил, на сцене — «социальные маски». Некоторые ситуации и мотивировки довольно наивны, выдают драматургическую неопытность автора. Но пьесу «вывозили» живой, быстрый диалог, острота положений и, конечно, животрепещущая тема. Надо помнить, что дело происходило на заре советской драматургии, когда в ее активе была только одна действительно выдающаяся пьеса — «Мистерия-буфф» Маяковского. Почти все другие новые пьесы на актуальные сюжеты (и появлялось-то очень мало таких пьес) в тот

период оказывались не в состоянии достойным образом передать основные черты современности.

В своей постановке Эйзенштейн подчеркнул агитационную направленность пьесы и два ее начала, противопоставленные друг другу: драматическое и буффонное. Спектакль начинался со сцены власть имущих и их присных, доведенной до гротеска. Костюмы этих персонажей были сильно шаржированы. Поэт и художник — «прихлебатели графа» — предстали в виде необычайно толстых фигур. Этот акт изобиловал остроумными эпизодами, но кое-где излишнее шаржирование переходило в пренебрежение хорошим вкусом, что было совсем непривычно в работах Эйзенштейна.

Во втором и третьем актах, где действуют рабочие (актеры, исполнявшие их роли, появлялись в своих обычных рабочих костюмах), эмоциональный тон спектакля менялся, приобретая напряженность. Здесь были сцены, построенные в приемах острой мелодрамы, в частности сцена самопожертвования секретаря стачечного комитета (его роль играл Г. Александров). Воздействие этих сцен усиливалось сложной композицией движений, придававшей им яркую выразительность. Премьеру показали в помещении Дмитровского театра оперетты (в этом здании, правда, основательно перестроенном, теперь находится Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), и там не удалось сделать то, что вскоре театр Пролеткульта осуществил в своем помещении: в антракте на глазах у публики рабочие строили конструкцию-трибуну под ритмические стуки специальных шумовых инструментов за сценой.

В начале четвертого акта зрителей поражало появление графа и его любовницы-кокотки: игравшие их роли В. Шаруев и Ю. Глизер выезжали на настоящем верблюде. Конечно, это было как нельзя более эффектно, но верблюд в пьесе, действие которой происходит в Германии, выглядел по меньшей мере странно[1]. Начало пантомимы, разыгрываемой в этом акте, было построено как очень острая пародия на пластические движения, в ту пору широко культивировавшиеся в различных театральных и танцевальных студиях. Но затем постепенно нараставшее действие все более набирало силу и вызывало подлинный энтузиазм зрителей при появлении портрета Ленина и в сцене победного штурма трибун рабочими. Представление, как и многие другие спектакли первых лет революции, завершалось общим пением «Интернационала»: с воодушевлением пели и актеры и поднявшиеся со своих мест зрители.

Эйзенштейн и руководимые им артисты отдали много сил подготовке спектакля. Точности характеристик сопутствовала четкость мизансцен и тщательная разработка ритмического построения дей-

---

[1] На одном представлении верблюд неожиданно повел себя плохо и этим причинил участникам спектакля не очень-то приятные осложнения.

ствия. Опыт работы над «Мудрецом» немало помог в новой постановке, в частности при осуществлении таких сложных акробатических моментов, как прыжки с большой высоты и полеты по воздуху. О том, с какой настойчивостью добивался Эйзенштейн необходимого результата, говорит эпизод, который мне довелось наблюдать на одной из репетиций. Актер должен был выполнить очень трудное акробатически построенное движение. Оно у него не ладилось. Эйзенштейн заставлял повторять его вновь и вновь. Бедный актер взмолился: «Не могу больше, Сергей Михайлович!» Эйзенштейн был непреклонен: «Повторяй!» В конце концов результат был достигнут — после того, как актер выполнил движение двадцать четыре раза!

Политическая острота и сила воздействия спектакля завоевали ему немалую популярность.

Четыре месяца спустя была показана зрителям еще одна пьеса Третьякова — «Противогазы», мелодрама в трех действиях.

Сюжет пьесы взят из жизни: в основу его положено событие, происшедшее на одном из заводов в первые годы нэпа. Вот о чем рассказывает пьеса. В момент, когда завод получил большой заказ, лопнула газопроводная магистраль. Это грозит остановкой производства на длительный срок. Противогазов же в результате халатности директора нет. Рабочие, рискуя жизнью, поочередно спускаются в люк и заменяют колено трубы. Они подвергаются отравлению газом, попадают в лазарет, но спасают завод.

В пьесе немало моментов, характерных для начала нэпа, когда промышленность только начинала возрождаться после гражданской войны. Тут и трудность получения заказов, от наличия которых зависит судьба завода и его рабочих, тут и иконы на заводе, за которые держатся «бабы», тут и задиристый комсомол, возглавляемый боевым рабкором «Правды»... Показаны пороки, и в наши дни еще не изжитые: пьянство и то, что теперь мы называем «показухой».

Пользуясь в этой пьесе, подобно предыдущей, приемом контраста, Третьяков с возрастающей силой драматизма показал, как рабочие, вначале отказывавшиеся работать без противогазов, затем, под влиянием призывов рабкора, идут на подвиг. Коллективный порыв захватывает даже хулиганствующего самогонщика, который, оттолкнув рабкора, первым спускается в люк.

Действие пьесы — быстрое, напряженное, сжатое; драматизм положений обусловливает резкие смены состояний персонажей, обрисованных здесь подробнее, чем в пьесе «Слышишь, Москва?!». В репликах нет декларативности, свойственной многим пьесам тех лет, нет громкой фразы, напротив, в диалоге — нарочитая суховатость.

Отказ от подчеркивания героики, которая рассматривалась не как нечто из ряда вон выходящее, а как качество, присущее

рабочему классу, было перенесено и в сценическое воплощение пьесы.

Эйзенштейн говорил о своей постановке: «Трактовка героизма и патетики... дана в разрезе густой бытовой *обыденщины* (в единственных формах, отвечающих, по мнению Рабочего театра, обстановке боев на производственном фронте)» [1]. Это отнюдь не означало какого бы то ни было приближения к натурализму, к приниженности эмоционального тона и выразительных средств. Напротив, действие было четко организовано и в ряде сцен заострено; с целью наибольшей доходчивости текста автор пьесы, работая с актерами, строил «речемонтаж».

Заявление Эйзенштейна было связано с его стремлением сблизить театр с жизнью рабочих. Для постановки «Противогазов» театр ушел из своего постоянного помещения. Не довольствуясь устройством отдельных представлений на заводах (как то сделал летом 1923 года Театр Вс. Мейерхольда, выступив со своим спектаклем «Земля дыбом» на заводе «Арсенал» в Киеве), театр Пролеткульта показал «Противогазы» сразу — то есть минуя представления в театральном здании [2] — в производственной обстановке, отвечающей содержанию пьесы (премьера состоялась 29 февраля 1924 года). Правда, сближение театра с жизнью понималось очень уж прямолинейно — не без влияния лефовской теории об отмирании искусства как особого вида человеческой деятельности. Тем не менее данный опыт оказался интересным.

«Театральным залом» послужила внутренность корпуса водяного газа Московского газового завода, «сценической» конструкцией — огромная настоящая машинная установка плюс специально приделанный к ней деревянный помост с лестницами. Этот «плюс» оказался, однако, минусом: ощущалось противоречие между грандиозным заводским сооружением и каким-то нарочитым здесь изделием плотников. Сам Эйзенштейн впоследствии (в статье «Средняя из трех») писал: «Громадные турбогенераторы завода вчистую поглотили театральную пристроечку, убого приютившуюся рядом с блестящей чернотой их цилиндрических тел» [3]. Впрочем, и машинная установка и помост были мало использованы в представлении — действие происходило главным образом на полу.

Непривычной для театрального зрелища обстановке соответствовало то, что актеры играли в своих повседневных костюмах, без грима, как бы составляя одно целое со зрителями-рабочими.

В первом акте, видимо, из-за его экспозиционного характера в постановке чувствовалась некоторая вялость. Но во втором и в

---

[1] Рабочий театр Пролеткульта. «Противогазы». Из беседы с С. Эйзенштейном.— Журн. «Зрелища», М., 1924, № 69, 8 января, стр. 12.

[2] Театр не предполагал играть «Противогазы» в своем помещении и не играл их там.

[3] *Сергей Эйзенштейн,* Избранные произведения, т. 5, стр. 62.

третьем актах Эйзенштейн так построил действие спектакля, что его развитие увлекало зрителей, держало их в напряженном внимании.

В актерском исполнении, слаженном и темпераментном, обращали на себя внимание и отличная физическая тренировка и умение раскрыть сущность изображаемых персонажей. М. Штраух с большой силой создал образ директора завода — очковтирателя и фразера, преступное легкомыслие которого стоило жизни его сыну. Разносторонним актером показал себя Б. Юрцев: клоун в «Мудреце», вызывавший хохот зрителей в обличии старухи Глумовой, здесь он, играя роль отважного и сильного духом рабкора — вожака молодежи, с первых же слов захватывал зрителей своим подъемом.

Постоянное общение Эйзенштейна с актерами, пришедшими в Пролеткульт с фабрик и заводов, помогало молодому режиссеру понимать и психологию рабочих и их запросы в искусстве. Надо полагать, что немало дал ему и опыт постановки «Противогазов», еще более приблизив его к рабочей жизни. Все это не могло не сказаться на его следующей постановке, коллективным героем которой стала рабочая масса. Постановка эта — «Стачка» — была осуществлена уже в кино при непосредственном участии тех, с кем Эйзенштейн работал в театре Пролеткульта [1]. Несомненно, что три спектакля в театре Пролеткульта оказались и для режиссера и для актеров хорошим подступом к работе в кино.

Авторитет Эйзенштейна в театральном коллективе Пролеткульта был очень велик. Двадцатипятилетний (в 1923 году) режиссер стал учителем и воспитателем не только молодых актеров, но и тех, кто был старше его. Руководя театром, он в то же время вел занятия в режиссерских мастерских Пролеткульта. Уже в самом начале пути художника он покорял сердца и умы своих сотрудников огромным талантом, глубочайшей эрудицией, могучей творческой волей и обаянием своей личности. И, разумеется, очень многим были обязаны ему выдающиеся артисты М. М. Штраух, Ю. С. Глизер, рано умершая В. Д. Янукова, крупные кинорежиссеры Г. В. Александров, И. А. Пырьев и все, кто, как они, были при нем актерами театра Пролеткульта.

Вскоре после постановки «Стачки» Эйзенштейн ушел из театра Пролеткульта. Больше ему не пришлось работать в драматическом театре, хотя он и брался за театральные постановки. В период его конфликта с Пролеткультом Мейерхольд энергично поддержал своего ученика, оказавшегося вне театра. В середине 1925 года в печати сообщалось об организации при Театре имени Вс. Мейерхольда драматургической лаборатории; в составе ее участников был назван Эйзенштейн, притом как один из работников этого театра [2].

---

[1] Фильм снимался во второй половине 1924 года.

[2] Организация драматургов при Театре им. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 1925, 12 июня, № 131.

Вскоре же в газетах появились сообщения о том, что Эйзенштейн поставит в Театре имени Вс. Мейерхольда пьесу французского драматурга Ф. Кроммелинка (автора «Великодушного рогоносца») «Златопуз» в переводе И. А. Аксенова [1]. Однако уже начавшаяся работа над «Броненосцем «Потемкин» всецело захватила Сергея Михайловича, и постановка этой очень оригинальной пьесы не состоялась.

Через десять лет после постановки «Противогазов» — в 1934 году — стало известно, что Эйзенштейн совместно с И. Ю. Шлепяновым, тоже учеником Мейерхольда, должен поставить пьесу Н. А. Зархи «Москва вторая» в Театре Революции, среди ведущих артистов которого были М. М. Штраух и Ю. С. Глизер.

Задуманная постановка «Москвы второй» могла бы стать интересным опытом сочетания театральных и кинематографических методов. Н. А. Зархи, как известно, пришедший в театральную драматургию из кинематографической, сказал:

«Очевидно, может быть, именно киноспецифика наложила отпечаток на мою пьесу и довела до пластической выразительности образы пьесы. Может быть, это и соблазнило, главным образом, Эйзенштейна» [2].

К сожалению, и этому намерению Эйзенштейна не было суждено осуществиться, как и его замыслу — поставить в том же театре «Лже-Нерона» по роману Лиона Фейхтвангера [3].

В этот период Эйзенштейн снова сближается с Мейерхольдом. Сохранилась фотография, показывающая Эйзенштейна вместе с Мейерхольдом и его сотрудниками в январе 1933 года на одной из последних репетиций пьесы Юрия Германа «Вступление» в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда [4].

Седьмого июня 1934 года Эйзенштейн присутствовал во Всероссийском театральном обществе на заседании под председательством Мейерхольда, которое было посвящено воспоминаниям о периоде «Театрального Октября». В своем выступлении Мейерхольд, упомянув о состоянии Большого театра в начале тридцатых годов, сказал:

«Очень обидно, что до сих пор много талантливых, выдающихся моих сотрудников по «Театральному Октябрю», творчески сильных людей, не имеют доступа к целому ряду театров. Среди нас сейчас присутствует Сергей Эйзенштейн. Кому как не ему, с таким громаднейшем талантом, работать на этом поприще? И такой человек, как Эйзенштейн, ходит штатским. Его надо мобилизовать, авансировать,

---

[1] «Правда», М., 1925, 7 июля, № 152, и др.

[2] *Вил*, Киноработники в театре. — Газ. «Кино», М., 1934, 22 августа, № 38.

[3] Об этом замысле он упомянул в статье «Еще о народно-героическом театре» (Избранные произведения, т. 5, стр. 327).

[4] Эту фотографию я опубликовал в журн. «Искусство кино», 1962, № 6, стр. 117.

ему надо жезл в руки дать, его надо заставить управлять, и, имея такую грандиозную аппаратуру, такой хор, такой балет, такой оркестр, такое изумительное управление этим театром, я думаю, можно было бы предоставить ему новый вид спектакля в области музыкального театра, и я думаю, что нам нужно об этом говорить» [1].

Это пожелание Мейерхольда осуществилось через шесть лет, когда Эйзенштейн поставил в Большом театре «Валькирию» Вагнера.

Были в тот период и некоторые предположения об участии Эйзенштейна в творческой разработке проблем театра. Так, режиссер Л. В. Варпаховский сообщил мне, что он, будучи секретарем режиссерской секции Всероссийского театрального общества, по поручению К. С. Станиславского, Вс. Э. Мейерхольда (председателя театральной секции) и С. М. Эйзенштейна обратился к академику И. П. Павлову с предложением о совместной с ними работе по изучению нервной деятельности артиста в момент высшего творческого возбуждения и получил от него согласие. Однако предпринять эту работу не удалось.

При Гос. театре им. Вс. Мейерхольда в середине тридцатых годов существовала научно-исследовательская лаборатория. В докладной записке о состоянии театра (копия имеется у меня) в проекте штата научных сотрудников в лаборатории на 1936 год значится имя Эйзенштейна. Но практически в работе лаборатории он не участвовал.

В 1938 году, после того как Комитет по делам искусств закрыл Гос. театр им. Вс. Мейерхольда, группа ведущих артистов этого театра несколько раз собиралась у меня. Мы поставили перед собой вопрос: как быть дальше? Не хотелось расходиться по разным театрам. Думали о том, как сохранить передовые традиции мейерхольдовского театра. Решили попытаться создать новый театр, собрав в нем лучших учеников Мейерхольда из закрытого театра и из других близких ему театров. Придумали и название: Театр имени Вл. Маяковского.

Когда заговорили о художественном руководителе, все сразу сошлись на названном мною имени: Эйзенштейн. Мне поручили переговоры с Сергеем Михайловичем. Он не дал сразу ответа, — ему нужно было время, чтобы обдумать наше предложение. Раза два или три я звонил ему по телефону и, поговорив на другие темы, спрашивал: «А как, Сергей Михайлович, тот вопрос?» «Ах, той вопрос, — отвечал Эйзенштейн, почему-то переделывая «тот» на украинское «той», — давайте подождем еще немного». Наконец он сказал мне, что не сможет взять на себя руководство театром. Не знаю, в чем заключалась причина: то ли он не смог бы совместить работу

---

[1] Цит. по стенограмме, хранящейся в Ленинградском Институте театра, музыки, кино, ф. 34, ед. хр. 4.

в кино с работой в театре, то ли не видел объективной возможности для деятельности задуманного нами театра в тогдашних условиях. Другой кандидатуры мы себе не представляли, и от нашего замысла пришлось отказаться.

Но Сергей Михайлович остался верен своему учителю: ему принадлежит заслуга сохранения ценнейшего архива Вс. Э. Мейерхольда. О том, как он взял к себе этот архив, который передала ему падчерица Мейерхольда — Т. С. Есенина, — он написал в еще ждущей публикации главке из автобиографических записок, озаглавленной «Сокровище».

В предвоенные годы я несколько больше, чем прежде, общался с Сергеем Михайловичем. Так, он пригласил меня на съемки «Александра Невского»: летом, под жарким солнцем, снималось... Ледовое побоище — большая площадка на территории «Мосфильма» была усыпана солью, имитировавшей снег. Раза по два Эйзенштейн и я побывали друг у друга.

Он жил в то время на Потылихе, в уже не существующем теперь доме «Мосфильма». В его квартире были, кажется, три комнаты; вдоль стен каждой из них, кроме спальни, стояли стеллажи с книгами. Дом находился у самой тогдашней границы города, и, когда Эйзенштейн, показав мне комнаты, привел и в кухню, он, кивнув на окно, сказал: «А отсюда я плюю в Московскую область».

Библиотека обнаруживала чрезвычайную широту взглядов хозяина — по каким только вопросам тут не было книг! Так, в одной из комнат стоял ряд монографий об Эль Греко (одном из любимых художников Сергея Михайловича), поблизости были труды по истории религий (среди них — посвященные инквизиции), далее — книги о разного рода пытках и работы на другие представлявшиеся мне далекими друг от друга темы. (Много лет спустя я прочитал в «Автобиографических записках» Эйзенштейна: «Меня интересует проблема религиозного экстаза как частная проблема пафоса» [1].) В ответ на мое удивление по поводу такого соседства Эйзенштейн объяснил, что все это имеет отношение к поискам различных способов выразительности.

Немало было отличных изданий по театру на нескольких языках. Однако среди всего этого разнообразия я не мог обнаружить книг о кино.

— Я не держу их, — сказал Сергей Михайлович, — они ничего мне не дают. Вот только на этой полке те книги, в которых есть что-то обо мне.

Однажды Сергей Михайлович позвонил мне: «Есть у вас Шекспир?» — «Есть — в оригинале и в русских переводах». Он приехал

---

[1] *Сергей Эйзенштейн,* Избранные произведения в 6-ти томах, т. 1, М., «Искусство», 1964, стр. 342.

ко мне и взял на некоторое время русский пятитомник в издании Брокгауза и Ефрона. Так как английский язык он знал в совершенстве, вероятно, переводы понадобились ему для цитат в своих работах или для лекций в Институте кинематографии.

Приехав ко мне, Эйзенштейн, конечно, стал смотреть мои книги. Меня позвали к телефону, и он на это время остался вдвоем с моей матерью, которая жила вместе со мной. После его ухода она передала мне, что он сказал ей с какой-то доброй завистью: «Как хорошо Александру Вильямовичу, что он живет вместе с мамой». Впоследствии я понял то личное, что́ скрывалось за этими словами, когда узнал о его сложных взаимоотношениях со своей матерью.

В другой свой приезд ко мне он, сидя на диване в моем кабинете и взглянув на полку с книгами, висевшую над дверью, в которую он вошел, лукаво усмехнулся и спросил: «А нельзя ли выйти отсюда через окно?» (квартира находилась в бель-этаже). Его опасения оправдались: примерно через месяц полка внезапно обрушилась со страшным грохотом, к счастью, никого не задев.

Уже в шестидесятых годах, знакомясь с фондом Эйзенштейна в Центральном государственном архиве литературы и искусства, я обнаружил телеграмму, которую послал ему 2 февраля 1939 года в связи с награждением его орденом (это было вскоре после выхода на экран «Александра Невского»):

«Барвиха. Санаторий. Эйзенштейну.

Орденоносному Сергию Невскому, Московскому и всея Руси слава.

Февральский» [1].

Я получил от Сергея Михайловича приглашение на представление оперы Рихарда Вагнера «Валькирия», которую он поставил в Большом театре (премьера состоялась 21 ноября 1940 года). В создание этого спектакля Эйзенштейн вложил свой опыт постановщика грандиозных фильмов, начиная с «Броненосца «Потемкин» и «Октября» и кончая «Александром Невским». А теперь можно и нужно рассматривать постановку «Валькирии» как звено в поисках великих эпических драм, в поисках, за которыми последовал «Иван Грозный». И следует помнить, что на путях этих поисков были разрушенные «Бежин луг» и «Que viva México!»

Эйзенштейн понимал свою задачу как воплощение на сцене могучей музыки Вагнера. «Здесь,—писал он о музыке «Валькирии»,— все активность, страсть, прорывающаяся и вырывающаяся наружу». Эта опера взвивается вихрем полета валькирий. «Вот почему постановка спектакля разрешается пространственно устремленно-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2175, л. 1.— Телеграфистка переделала мое церковнославянское «Сергий» на понятное ей «Сергей».

стью вверх и в глубь всей сцены; действенно—подвижностью человека и декораций; внешне — игрою света и огня» [1]. Повествования действующих лиц становились зримыми благодаря пантомимам, введенным Эйзенштейном. Порывы музыкальной стихии воплощались на сцене в полетах персонажей. Вместе с героями оперы действовала природа: огромное дерево оказывалось одушевленным, и скалы принимали участие в сражениях.

Это был величественный новаторский спектакль, необычный для Большого театра. А затем — в 1942 году — Самосуд предложил Эйзенштейну постановку новой оперы С. С. Прокофьева «Война и мир». Эйзенштейн, увлеченный музыкой своего творческого соратника, согласился, он обдумывал план постановки, «стал даже делать зарисовки-эскизы планировки, пространственного, цветового решения отдельных эпизодов «Войны и мира» (в архиве сохранилось свыше десятка таких набросков)» [2]. Но в конце 1943 года С. А. Самосуд ушел из Большого театра, и с его уходом из «репертуара Большого театра выпала и прокофьевская «Война и мир».

Тема «Эйзенштейн и театр» очень широка. Рассказ о непосредственной деятельности режиссера в театре ее не исчерпывает. Чтобы охватить эту тему в целом, надо, кроме этого, исследовать многочисленные театральные рисунки и эскизы Эйзенштейна, изучать его статьи о гастролях в Москве японского театра Кабуки (1928) и мастера китайского театра Мэй Лань-фана (1935) и другие его высказывания о театре, поставить проблему о связях его театрального творчества с кинематографическим.

Такая работа еще впереди.

АЛЕКСАНДР ЛЕВШИН — На репетициях «Мудреца»

О Сергее Михайловиче Эйзенштейне лучше всех сказал он сам: своими театральными постановками, кинокартинами, статьями, выступлениями, рисунками. Много написано о нем и другими: друзьями и недругами. Кажется, будто он хорошо изучен, что трудно сообщить о нем что-либо новое.

Его кипучая деятельность всегда была в таком постоянном обновлении, которая и привела его к вершинам гениальности. Но странное дело, его новаторство нередко признавалось только в соз-

---

[1] *С. М. Эйзенштейн,* Воплощение мифа.— В брошюре «Валькирия» Р. Вагнера. Гос. ордена Ленина Большой театр Союза ССР», М., 1940, стр. 14. (В Избранных произведениях, т. 5, статья дана в несколько измененном варианте.)

[2] *С. Самосуд.* Встречи с Прокофьевым. — Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», М., изд-во «Музыка», 1965, стр. 137—139.

дании «Броненосца «Потемкин». В этом фильме отмечали «ритмический монтаж, стройную композицию кадров, драматизм и лаконизм массовых сцен, яркость и точность деталей». Но упускали из виду, что эти элементы творчества были найдены им гораздо раньше прославленного фильма — в театре Пролеткульта.

Начало двадцатых годов в искусстве вообще и в театре в частности были очень бурными.

Кроме устоявшихся дореволюционных театров (Большой, Малый, МХАТ, Корша и др.) образовались новые, «левые». Руководителями ведущих «левых» театров являлись такие выдающиеся талантливые режиссеры, как Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, Форегтер, Фердинандов, Быков и другие.

Одним из таких «левых» театров был пролеткультовский, руководимый Сергеем Михайловичем Эйзенштейном.

Каждый из этих театров считал, что именно он, а не какой-либо другой является подлинным выразителем современной общественной жизни. Поэтому не удивительно, что после каждой премьеры обязательно возникали острые и жестокие дискуссии.

Я хочу рассказать о работе Эйзенштейна, которая у нас меньше всего известна, — о времени подготовки и создания первой самостоятельной постановки «На всякого мудреца довольно простоты», которую сам Эйзенштейн, за ним мы, участники спектакля, а потом и пресса кратко называли «Мудрец». В нем-то и были, по-моему, заложены многие элементы «Броненосца «Потемкин».

Сергея Михайловича утвердили режиссером театра Пролеткульта. Мы, работники театра, еще не знали, над какой пьесой будем работать. Он несколько дней посвятил беседе с актерами, в которой выявил свое понимание современного спектакля, свое режиссерское кредо.

В этой беседе он исходил из положения, что революция определяла новый этап в развитии театрального искусства, она должна была вывести тогдашний театр из острого идейного и творческого кризиса — тупика.

Основную ненормальность он видел в профессионализации различных видов изживших себя театральных форм.

Если ранее (в средние века) диалог, танец, пение, акробатика, сила, экзотические звери, вообще все необычайное составляло единое театральное целое («театр шарлатанов», «комедия дель арте»), то впоследствии театр разделился. «Отпочковались» драма, балет, опера («высокое» искусство), цирк, фарс, балаган, зверинец («низкое» искусство). В своей первой постановке Эйзенштейн и намеревался синтезировать элементы как «высокого», так и «низкого» искусства. Все особенности различных зрелищ Эйзенштейн хотел мобилизовать для воздействия на современного зрителя.

В этих беседах с актерами С. М. Эйзенштейн сформулировал и новое понимание роли режиссера в спектакле. Он исходил из важ-

ности проведения зрителя через ряд психологических состояний («мясорубку»), — он хотел предварительно «расшатать» психику зрителя, чтобы получить нужный результат. Обыкновенно режиссеры на репетициях смотрят на сцену и наблюдают за работой актеров. Эйзенштейн хотел сидеть спиной к сцене, а лицом к зрителю и, исходя из драматургии спектакля, следить за аудиторией, стремясь в нужный момент дать ей порцию слез или охапку смеха, а иногда заставить ее вскочить со стульев от ужаса. Так возникала знаменитая теория монтажа аттракционов, которая впервые была выявлена с особой наглядностью в «Мудреце» в области «постановки, режиссуры, планировки манежа, костюмов и реквизита» (из афиши и программки).

В этих беседах ярко вырисовывалась также роль и значение актера в театре.

До этого времени театр Пролеткульта находился под влиянием МХАТ: режиссером был актер Первой студии В. С. Смышляев; под руководством опытного педагога В. Н. Татаринова крепко изучалась «система» Станиславского. И вдруг резкий вираж влево... К «высокому» искусству, оказывается, необходимо присовокупить и «низкое»: срочно обучиться акробатике, балансированию, воздушным полетам, жонглированию, клоунским антре.

Прекратились занятия по «системе». Была изгнана и пластика, которую Эйзенштейн называл «плаституцией», потому что она, как считал тогда Эйзенштейн, не укрепляет мускулатуру актера, а расслабляет, следовательно, кроме вреда, от нее ожидать ничего не приходится. Вместо пластики вводился совершенно новый для нас предмет — биомеханика. Эйзенштейн много времени уделял теоретическому обоснованию этого предмета со ссылками на практику работ Вс. Э. Мейерхольда, на «Парадокс об актере» Дидро, на «Искусство актера» Коклена, на театр Кабуки. Особенно подробно рассказал о знаменитом случае на репетиции в МХАТ, когда у актера Мейерхольда не получалось какое-то место.

Выведенный из себя неудачей Мейерхольда, Владимир Иванович Немирович-Данченко подбежал к столу, за которым сидел Всеволод Эмильевич, нечаянно уронил коробку спичек, поднял ее и показал, как надо исполнить это злосчастное место. Мейерхольд педантично повторил показ, и получился блестящий результат. Ему аплодировали все актеры, аплодировал и Владимир Иванович, а Мейерхольд в этот момент твердо решил уйти из Художественного театра, так как он понял, что метод МХАТ в достижении влияния актера на публику (вхождение актера в образ, от правильного образа — правильная речь и правильное движение) метод не единственный и не универсальный в театральном искусстве. Отсюда и разные взгляды на воспитание молодого актера, отсюда и появление «системы» Станиславского, с одной стороны, и мейерхольдовской биомеханики — с другой.

Практические уроки по биомеханике вел знаток этого предмета В. И. Инкижинов (впоследствии актер — герой фильма «Потомок Чингис-хана» Пудовкина). В биомеханике нас убеждала закономерность получения актерского движения, возможность анализировать его разумность и экономичность в получении желаемого эффекта, увлекала рациональная работа с партнером.

Мы с головой ушли в эти «опоры», «посылы», «отказы». Нас буквально завораживала сравнительно нетрудная, но ощутительная для самого исполнителя механика переключения движения от опоры — ноги — к кончику пальца на руке. Вспоминаются различные упражнения, в которых отточены и доведены до ясности эти положения: «пощечина», «удар ножом», «держание на руках партнера», «состязание в беге на четвереньках, когда на твоей спине стоит человек», «падение на пол». Если раньше приходилось падать с боязнью, с риском расшибиться, падали «как попало», то теперь с блеском, с удовольствием, без членовредительства, «по закону».

Под руководством П. К. Руденко, одного из лучших циркачей того времени, руководителя труппы воздушных полетчиков «горные орлы», мы, актеры, сами оборудовали в морозовской конюшне цирковой манеж, построили трапеции, натянули проволоки для хождения, сплели сетку и с азартом, что называется, не за страх, а за совесть приступили к учебе. Зазвучала новая терминология. Вместо «вера», «наивность», «фантазия» — «лонжа», «перш», «кураж», «сальто»...

В конце собеседований С. М. Эйзенштейн наконец сообщил, что он, отвечая делом на призыв наркома А. В. Луначарского «назад к Островскому», берет к постановке «На всякого мудреца довольно простоты». Мы прочитали пьесу, и каждый из нас составил о ней свое представление.

Эйзенштейн великолепно знал классическое искусство всех времен и народов, часто в подлиннике. Он умел выделять и брать классическое наследство, чтобы использовать его в нужных ему целях. Он задумал поставить современный спектакль с современной идейной установкой, «занявшись революционной «модернизацией» Островского.

В режиссерской экспликации по постановке спектакля «Мудрец» Сергей Михайлович начал разговор об образе Машеньки. Обычно ее играют на сцене этакой кисейной барышней, ничего не понимающей в житейских делах. У нее есть фраза: «Я пожить хочу», обычно произносимая актрисой голосом не от мира сего. Сергей Михайлович «прицепился» к этой реплике, указал, что ее произносят так по традиции, по актерскому трафарету. Разве Островский запретил произносить ее иначе? Эйзенштейн вышел из-за стола, лихо произнес реплику, сопровождая ее кафешантанным жестом — ударом ладони по колену с одновременным вскидыванием ножки вверх и поднятием сзади воображаемой юбки. И мы увидели, что

Машенька это не ангел во плоти, каким образ представился нам при чтении пьесы, а девица, знающая и умеющая, как надо «пожить». Эта реплика — «Я пожить хочу», — по-моему, и послужила тем ключом, которым Эйзенштейн открывал дверь к спектаклю «Мудрец», по крайней мере нам.

Писатель и драматург С. М. Третьяков по просьбе Эйзенштейна написал к пьесе «На всякого мудреца...» пролог, в котором главный герой Глумов со своей матерью уезжает из Советской России. За границей они встречают остальных действующих лиц пьесы Островского. А кто эти люди, оказавшиеся теперь вне пределов нашей Родины? Белоэмигранты и их заграничные покровители того времени. Это значило тогда то же самое, как если бы сегодня вывести на сцену отъявленных фашистов и американских «бешеных».

Разумеется, текст переиначивается применительно к этим лицам. Таким образом, *сохраняются интрига и сюжет классической пьесы, но остро и остроумно осовремениваются.* А так как герои пьесы оказались ярыми врагами Советской республики, то Эйзенштейн изливает на них свою неуемную ненависть, свой злой сарказм при помощи ядовитого смеха, как умел. «А уметь он умел» (Бабель).

Эйзенштейн сделал к «Мудрецу» эскизы костюмов настолько необычными и непривычными для портных, что они отказались по ним работать. Тогда Эйзенштейн в компании Форегтера, Юткевича и нашего актера Языканова стали обучаться искусству кройки костюмов у известного закройщика Войткевича, конечно, не для того, чтобы стать портными, а чтобы квалифицированно понимать «душу» каждого костюма и профессионально разговаривать с портными при заказе.

Научился же кроить только Языканов.

В результате нашими актрисами под его руководством были сшиты костюмы — красочность, выразительность и характерность персонажей были выявлены до предела.

Костюмы были неожиданно оригинальны и аттракционны. Например, Турусина поворачивается спиной к публике, в ее юбке-кринолине открывается форточка, и клоун сообщает публике об антракте. И еще: в этих костюмах было удобно делать такие движения, как сальто.

По мысли Сергея Михайловича сценическая площадка должна максимально приблизить актера к зрителю. По его эскизам была установлена конструкция, похожая на цирковой манеж. Зеленый круглый ковер с красной каймой был полуокружен креслами зрителей. В противоположной стороне была маленькая площадка, на которую вели два желтых пандуса. На площадке установлены две стойки наподобие лестниц с перекладиной, а на перекладине темно-вишневого (почти черного) цвета занавеска. Меньшая занавеска была под площадкой. Вот и все, если не считать экрана на стене.

Сценическими атрибутами были: черный трюковый сундук, при помощи которого «исчезали» герои по ходу пьесы и появлялись на балконе, трапеции, горизонтальная и наклонная проволоки со стойками и кронштейнами, кольцо для актера, изображающего попугая. Две тумбы — цилиндры желтого цвета, рояль. Реквизит по ходу действия вносили и уносили униформисты. (Кстати, униформистами были актеры, не занятые в данной сцене. Поэтому ведущим актерам часто приходилось переодеваться в униформу.)

Перед началом репетиций Эйзенштейн говорил, что он поставил перед собой задачу, чтобы каждая сцена в «Мудреце» была ясно видна, четко слышна и вразумительно понятна.

К репетициям приступили не «по системе»: без читки за столом, а прямо к разводке мизансцен и по мере готовности — в костюмах.

Умения назначать актера на данную роль у Эйзенштейна было достаточно: выбирал он по-снайперски. В результате — каждый из нас играл как бы «самого себя», то, что было ему близко. Из этой же режиссерской установки у нас были травести, не потому что не хватало мужчин или женщин, а исходя из образа действующего лица. И не особенно скрывалось, что мужчина играет женскую роль, — скорее, наоборот: зритель ясно видел актера, играющего мужеподобную женщину. Ему придавалось минимум атрибутов женщины: на голове (без женского парика) лентой прикреплялись два страусовых пера, ярко красного и зеленого цветов, кринолин-юбка и бюстгалтер, изготовленный из электрического бра с разноцветными стеклами. (Кстати, этот бюстгалтер светился изнутри лампочками карманного фонарика, когда сцена была особенно страстной.) А в остальном мужчина оставался мужчиной.

Как распределялось у нас рабочее время? С девяти до тринадцати часов — занятия по гимнастике, ритмике, боксу, фехтованию, цирковой работе. Кроме этих «классических» физкультурных предметов Сергей Михайлович упорно побуждал нас заниматься верховой ездой и вольтижировкой (сам ходил с нами в манеж и был неплохим наездником).

Для нас совсем непонятно было, какое отношение к театру имеют гребля и фигурные прыжки в воду? Между тем Эйзенштейн был очень доволен, когда его актеры занимали высокие места в этом виде спорта. (Это пригодилось Александрову и мне, когда мы заменяли всех офицеров «Потемкина», выбрасываемых за борт корабля.)

Вообще же Сергей Михайлович добивался от нас, чтобы мы в театре не изображали, не играли ловких людей, а «были бы ими на самом деле». Играть же неловкого человека требует еще большего мастерства, и он приводил пример «плохого» клоуна-велосипедиста, роль которого исполняет самый лучший артист группы. Актер опоздал на репетицию «Мудреца». Оправдывался тем, что он ехал в трамвае без билета. Его задержали и отвели в милицию.

— А вы пытались выскочить из трамвая? — спросил Сергей Михайлович.

— Он шел слишком быстро...

— Вам нужно работать не у нас, а в Художественном театре: там Качалов тоже не умеет прыгать на ходу с трамвая!

Принимая во внимание наше тогдашнее презрительное отношение к «Акам» (Академическим театрам) — такая реплика была сокрушительным нокаутом.

С тринадцати до четырнадцати часов — был у нас обед (если у кого было на что). После обеда сорок пять минут посвящали волейболу. Капитанами команд были Сергей Михайлович и Третьяков. Третьяков возглавлял «писательских» волейболистов, Эйзенштейн — «режиссерских». Откровенно говоря, капитаны наши были волейболистами не из важных, но каждый забитый кем-либо гол сопровождался словесной бомбой одного и изворотливой ответной «шутихой» другого. А мы старались забить гол, чтобы насладиться этой остроумной импровизацией. Зрителями были прохожие. Ими был заполнен весь тротуар. Они смотрели через решетку забора, около здания Пролеткульта (современного «Дома дружбы»).

Во дворе же частыми гостями были Маяковский, Брик, Демьян Бедный, которые бурно реагировали на игру. По неумолимому звонку оба Сергея Михайловича шли на репетицию «Мудреца», которая продолжалась до полуночи (если не было спектакля или концерта). Такая работа проводилась каждый день.

Курьезно, но мы не знали усталости! На работу шли как на праздник.

С. М. Эйзенштейн приходил на репетицию, по его словам, «готовый» на 75%. Он знал, что хотел, и хотел от нас то, что придумал и продумал заранее. Поэтому его указания были «железными». Остальные 25% он доделывал, уже исходя от конкретных, создавшихся на репетиции условий.

В то же время он охотно поощрял импровизацию, часто неожиданную и для самого себя. Например, на репетиции на актера Григория Александрова напала икота. Сначала это нас веселило — ждали, когда она прекратится. Актер икал. Стали уже нервничать — уходит время. Он продолжает икать. Сергей Михайлович с угрозой просит «прекратить безобразничать». Икота продолжается. Выведенный из себя Эйзенштейн вдруг изрекает: «Будешь икать и на спектакле!» И актер икал.

Были даже такие места в спектакле, где актер не только мог, но и был обязан неожиданной репликой поставить своего партнера в затруднительное положение, а последний должен был не только «вывернуться», но и в свою очередь «подложить свинью». Эти мины замедленного действия готовились «остряками» целый день, передавались исполнителям по секрету и только на спектакле «взрывались».

На репетициях Эйзенштейн предельно чутко относился к предложениям актеров и, если находил их приемлемыми, тут же оставлял в спектакле как обязательные. Нужно сказать — таких предложений было много и принимались они часто.

Иногда Эйзенштейн принимал от актеров целые сцены. Например, всю свадьбу Машеньки с Курчаевым. Ее играли по сельскому ритуалу, с пением «А кто у нас молод, а кто не женат», с традиционными плясками (даже поп в облачении пускался в присядку), битьем горшков и пр. Так как женихов было трое, то в помощь попу торжественно вносили на доске муллу. Мулла пел антирелигиозные частушки (например — «все может быть, Христос и помер» — хор аккомпанировал: «Алла верды, алла верды». «Но что воскрес, то это номер!» Хор: «Алла верды, алла верды»). Затем под пение лезгинки: «Чего ж тебе надо, ничего не надо» — и мулла пускался в пляс, в конце которого он поднимал доску, на которой был лозунг остросовременный: «Религия — опиум для народа».

Число мелких же актерских предложений было весьма внушительно. Поэтому работали с азартом, непринужденно, с озорством, весело. Каждый старался внести свою лепту. Но еще веселей было, когда предложение актера не принималось. Хором кричали «в свою пьесу», находили это почему-то смешным, и все хохотали. Хохотал и неудачник, хохотал и Сергей Михайлович — ведь ему было тогда только двадцать пять лет!

Эйзенштейн основательно корректировал двух драматургов — Островского и Третьякова. Он часто «придирался» к слову, искал в нем иной смысл или иное звучание. Пример: Глумов просит слугу пропустить его к Жоффру, тот сообщает: «Надо ждать». Эйзенштейн находит в этом звучании другой смысл: «надо ж дать» (взятку). Реплику слуги «Придется доложить» (в смысле — сказать) он переиначивает в смысле — доложить к взятке. При гневных словах героини: «Я выхожу из себя» — она начинает раздеваться. После слов «Хоть на рожон полезай» — взбирается на перш. В слове переставлялся слог или применялась тавтология: «Я поцелуями покрою твое лицо, чело и лоб». Изменялся род: «Дайте чаю со сгущенной молокою».

По методам работы с актером режиссеры разделяются на две основные группы: одни показывают, как надо играть, другие рассказывают об этом. Эйзенштейн реально показывал актеру или вместе с ним отыскивал нужный жест или мизансцену. Он говорил, что чихнуть — это незамедлительно, а разъяснить актеру, как нужно чихнуть, требует много времени и нет уверенности, что объяснение будет достаточно выразительно.

Мы учитывали, что Эйзенштейн блестяще занимался в режиссерской мастерской, руководимой Вс. Э. Мейерхольдом, но также знали, что актером-профессионалом он никогда не был. Поэтому мы поражались умению Эйзенштейна на репетиции не только объяс-

нить актеру трудное место в роли, но и в случае необходимости по-показать, как надо его исполнить. Показывал он бесподобно, при этом просил актера обращать внимание не на конечный результат показа, а на процесс исполнения: на посыл, отказ, технику движения. При желании актера Эйзенштейн мог свой показ выполнить раздельно, то есть в любой момент показать положение рук, ног, как подхватывается инерция. Кстати сказать, он не прочь был «купить» актера. Скажем, просит показать, как ходит пьяный человек. Актер показывает и ждет результата. Сергей Михайлович наивно спрашивает:

— Что вы делали, чтобы казаться пьяным?

— Падал, — отвечает актер.

— Пьяный человек старается не падать.

И показывал походку пьяного человека, «который старается не падать».

Обыкновенно Эйзенштейн сперва устанавливал общий контур планировки в целом, а затем уточнял по частям. Он прежде всего определял кульминационный момент сцены, который служил ориентиром для поведения актера от начала до ее конца. Начало сцены по настроению должно быть почти всегда противоположным кульминации и абсолютно контрастирующим, то есть если финал сцены печален, Эйзенштейн для контраста предлагает актеру в ее начале быть в веселом настроении. Это дает возможность сыграть выразительный переход от одного состояния к другому. Часто ошибка актера состоит в том, говорил Эйзенштейн, что он думает не о действии, а лишь о результате его, минуя само действие.

В театральной практике известен термин: «актер говорит белым голосом», то есть когда публика видит актера, но не замечает, слышит его речь, но не слушает. Иными словами, в данный момент актер не воздействует на публику, не впечатляет. Репетиции над «Мудрецом» были построены так, что у актера не было этого «белого голоса». Эйзенштейн создавал для него такие великолепные условия, такие впечатляющие положения, какие непременно так или иначе воздействовали на зрителя. Одним из таких условий была выразительная мизансцена. Самим положением или движением актеров он мастерски вскрывал существующий между ними конфликт. Правила построения мизансцен Эйзенштейн обосновывал помимо театральных примеров образцами из классической живописи, балетного и циркового искусства. Припоминаются основные правила построения мизансцен, примененные в «Мудреце».

Это, прежде всего, максимальный захват сценического пространства. Кроме выразительных переходов на площадке применялось и хождение по проволокам, полеты на трапециях, поднятие на лонжах, на перше и т. д. То есть использовалось пространство не только на сценической площадке, но и над нею, так сказать, вся кубатура сцены.

В результате совместной работы режиссера и актера рождалась мизансцена, в которой важное значение приобретало отказное движение.

Правил построения мизансцен было не так много, но и не так мало, и все они несли определенный смысл. С. М. Эйзенштейн разводил мизансцены не потому, что ему «так хочется» и не в целях создания «яркого пятна» или «это красиво», а по определенным принципам и закономерностям, о которых, если его спрашивали, он с удовольствием давал обстоятельные разъяснения. Эйзенштейн внушал нам, что эта тысячелетняя практика отбирала впечатляющий актерский жест: великолепно, когда танцор заканчивает пляску присядкой, но отвратительно, когда сделала бы то же самое балерина. Он иллюстрировал эти закономерности опять-таки на классических примерах из театра и цирка, но особенно часто на рисунках Домье, Сурикова, Хокусая. В них отчетливо видно, как началось движение, как оно протекает и как закончится.

Самым выразительным жестом актера Эйзенштейн считал такой, в образовании которого участвует все тело. Если боксер бьет противника только рукой, нокаута не получится. Если же он, отталкиваясь от пола ногой, включает в движение весь корпус, а рука не бьет, а только лишь направляет удар — результат получается сильный и одновременно выразительный.

Как на пример выразительных положений актера Эйзенштейн указывал на «отработанную» фигуру в египетской живописи. Тут все самое выразительное: голова — профиль, глаз и плечи — фас, ноги — профиль. Таким образом она написана «монтажно».

Всеми силами Эйзенштейн изгонял актерскую позу, на которую смотрел как на притворство, с целью произвести не красоту, а красивость.

Его высказывание о позе и ракурсе занимало значительное место в теоретических беседах с нами.

В «Мудреце» основным приемом в актерском жесте и движении было доведение их до предела. Нормально при удивлении у человека приподнимается грудь, голова, брови, а ноги (немного во всяком случае) пытаются оттолкнуться от земли. На пределе это — обратное сальто. Таким образом, акробатический номер не подавался в чистом виде, абстрактно, а нес в себе определенный психический акт действующего лица.

Эйзенштейн заботился о ситуациях, облегчающих игру актеров. Это могут быть качели, монолог под гармошку, фонарь с горящей свечой и т. п. Кстати, гармошка введена в спектакль как пародия на популярную в то время песню «Кирпичики», которую Мейерхольд применил в пьесе «Лес». Только у Мейерхольда играли на баяне, а у Эйзенштейна — на концертино, к тому же исполнитель Григорий Александров шел по проволоке, натянутой на высоте двух метров. То же самое относилось и к качелям.

В «Мудреце» часто предмет иллюстрировал смысл текста. Например, Глумов, подхалимничая перед Жоффром, говорил, что он глуп, и доказывал это, надевая на голову ослиные уши, а ниже спины — хвост.

Иногда Эйзенштейн создавал препятствия, которые затрудняли актеру выполнить его намерения. Преодоление этих затруднений заставляет его действовать. Сергей Михайлович старался, чтобы обстоятельства были ясны из действия. Лучше, говорил он, чтобы зритель чаще пользовался глазами, чем ушами, так как спектакль главным образом искусство действия, причем действия непрерывного. (Слово «актер» по-латински значит тот, кто действует, исполнитель.)

В «Мудреце» очень часто в жесте использовался прием алогизма. (При раздумье вместо затылка чесали пятку.)

Особенно часто применялся иллюстративный жест или движение, причем, если диапазон одного актера оказывался недостаточным, прибегали к помощи других. Пример: Жоффр перечисляет орудия уничтожения людей — дредноуты, гаубицы, танки, бронепоезда. А униформа его слова иллюстрирует «пирамидами», кульбитами, каскадами, парным и тройным цирковым «уездом», действительно чем-то напоминающими дредноуты, танки и бронепоезда.

(Роль Жоффра исполнял актер атлетического сложения, отличный физкультурник, боксер, акробат, обладающий великолепной сценической заразительностью, Александр Антонов—позднее игравший в «Броненосце «Потемкин» роль Вакулинчука.)

Эйзенштейн интересно решал сочетание слов и движений. Например: исполнитель должен произнести устрашающий текст, а другой при этом испытывать страх. Эйзенштейн предлагает первому исполнителю идти по высокой горизонтальной проволоке. Тут, натурально, в сцену включается зритель, который, слушая текст, подсознательно испытывает страх (сорвется или не сорвется) и верит в действительность угрозы первого и боязнь второго исполнителя.

Особое внимание Сергей Михайлович уделял первому выходу актера на сцену. По его словам, выход актера — антрэ — это визитная карточка действующего лица с краткой аннотацией.

Все первые выходы действующих лиц в «Мудреце» были этими ярко выразительными визитными карточками. Пример: выход Мамилюкова-Проливного (Максим Штраух). По проходу в зрительный зал двигалась процессия. Впереди слуга всех господ сигналил автомобильным клаксоном. Четыре униформиста на плечах держали две палки, на которых развалился как в шикарном автомобиле Мамилюков. Шествие замыкал униформист, идущий в согнутом положении, потому что у него на спине и ниже помещалось настоящее автомобильное колесо, как запасное. На штанах был прикреплен автомобильный номер, а из дырки в штанах валил «дым», который незаметно пускал хозяин штанов при помощи резиновой груши и

пудры. После традиционного круга по сцене «автомобиль» разваливался и начинался текст по пьесе.

Звуковая ткань спектакля слагается из четырех элементов: слово, музыка, шум, пауза.

Роль человеческого слова и его значение понятны. Однако в диалоге важен не только сам текст, а подтекст и интонация, которые подчас служат главным содержанием речи, раскрывают сущность диалога и определяют основу игры актера.

Эйзенштейн замечал, что если задумано сначала, что в этом месте требуется исступленный крик, то так же сильно может действовать еле слышный шепот. Если в данный промежуток времени один произносит двадцать слов, а другой — три, преимущество будет за последним. Нужно стараться, чтобы обстоятельства были ясны из действия. Необходимо строго проверять текст, выбрасывая каждую лишнюю фразу, лишнее слово. Лучше, чтобы зритель чаще пользовался глазами, чем ушами.

Ритмической опорой репетиций и спектакля было музыкальное сопровождение. Я не могу вспомнить какую-либо сцену, в которой бы отсутствовала музыка. Специального композитора спектакля не было. За роялем сидел Зиновий Китаев, который следил за репетицией и по указанию Эйзенштейна компилировал музыкальные куски, которые или сопровождали пение, танец, или пародировали сюжет сцены (Глумова с крыльями за плечами подымали на лонже, а музыка исполняла «По небу полуночи ангел летел»), или контрастировали с ней (увертюра из «Кармен» Бизе перед выходом белого клоуна — Глумова), или усиливали драматургическое напряжение (актер идет по высокой наклонной проволоке над головами зрителей — в музыке «Плащ арлекина»). Музыка являлась необходимым действенным звеном «Мудреца», без нее актеры попросту не могли бы играть. Музыкальное сопровождение давало ощущение плавного развития сценического рассказа, цементировало его. Кроме Китаева за роялем были Семен Бендерский и Константин Листов — позднее известный композитор.

Шум — это сильное средство художественной выразительности. Вспоминается ночная сцена в «Мудреце», в которой Жоффр и Мамилюков-Проливной прогуливаются с Турусиной под шумовой оркестр, которая заканчивается словами: «Как хорошо — как в Большом театре!»

Пауза — это не только молчание, прекращение звучания, но подчас сугубо насыщенная эмоциональная вершина действия. Например, двое ругаются в темпе крещендо, под конец не хватает слов. Возникает пауза, в которой они решают — броситься или не броситься на врага? Получается очень выразительная взволнованность, звучащая пауза.

Самое большое количество примеров на репетициях «Мудреца» он брал из арсенала кинематографа. Любимыми актерами были

Чарли Чаплин, Дуглас Фербенкс, Эмиль Янингс, Рогге, Жак Костелло (маска из многосерийного фильма «Дом ненависти»). Эйзенштейн часто говорил, что человек искусства обязан иметь два «сундука» с примерами, которые берутся из жизни, из книг, выдумываются и т. п. Из одного «сундука» он берет факты для текущей работы, в другой — складывает их про запас. Таким «сундуком» с запасенными примерами для «Броненосца «Потемкин» оказался «Мудрец», верней, беседы Эйзенштейна на репетициях по поводу отдельных сцен. Судите сами: зрители, критики, искусствоведы восторгаются кадрами в «Броненосце «Потемкин», когда матрос разбивает тарелку с надписью «Хлеб наш насущный даждь нам днесь» и кадрами знаменитых алупкинских львов. А вот их генеалогия.

Эйзенштейн обращает наше внимание на скульптуру «Дискобол» Мирона. Если бы ее можно было оживить и снять бросок оживленного дискобола на кинопленку, то получилось бы невероятное: мы не увидели бы момента, изображенного Мироном, так как ступни ног у него в одной фазе, колени — в другой, бедра — в третьей и т. д. Таким образом, говорил Эйзенштейн, показывая фигуру последовательно в разных фазах, как в мультфильме, Мирон заставляет зрителя получать впечатление движения.

Подобные же повороты мы наблюдаем у фигуры Шаляпина в картинах В. Серова и Б. Кустодиева. Эти «поворачивания» Эйзенштейн в «Мудреце» не использовал, сложил их в «сундук» и вынул в «Броненосце «Потемкин».

Как я уже говорил, Сергею Михайловичу мало было в «Мудреце» использовать большой арсенал театральных аттракционов, он призвал на помощь и кинематограф.

По его сценарию к спектаклю было снято несколько приключенческо-комедийно-трюковых сценок. Во время съемок он долго не подходил к аппарату, смущался или боялся, что ли, целиком полагаясь на магическое искусство оператора Б. Франциссона. В конце концов оператор уже категорически предлагает Эйзенштейну непременно посмотреть в лупу. Сергей Михайлович первый раз в жизни подходит к киноаппарату.

Я не могу без глубокого волнения вспомнить эти поистине исторические мгновения для киноискусства: Эйзенштейн впервые подходит к инструменту, которым он, как волшебник, завораживал зрителей всего мира... В «Мудреце» было изготовлено несколько фотографий, а первый подход к киноаппарату великого мастера по нашему недоумию не был запечатлен... Нам это было невдомек! А как происходило это событие?

Аппарат был высоко поднят на штативе и наклонен в каком-то причудливом ракурсе. Эйзенштейн велик в искусстве, но росту был небольшого. Мы, волнуясь за него, подставили другой футляр, от кассетницы, на чемодан от аппарата. Эйзенштейн осторожно взгромоздился на это зыбкое сооружение, подпрыгнул и повис на шта-

тиве аппарата. На этот принудительный со стороны оператора первый подход Эйзенштейна к киноаппарату мы глядели как на веселое зрелище: «лезет не в свои сани» и с каким «трюком» он с них слезет. Глядели как на забаву, с издевкой: сорвется или не сорвется? А он буквально висел на штативе аппарата и смотрел в объектив. И кто мог предвидеть, что он в этот момент получал причастие на таинство великих свершений в киноискусстве! Трудно сказать, что видел в лупу тогда Эйзенштейн. Я больше чем уверен, я просто убежден, что он ничего не видел, потому что изображение в лупе было для него непривычное — перевернутое...

Как реагировала публика на спектакль «Мудрец»?

Зритель в прямом и переносном смысле буквально включался в действие. Над ним летали на трапециях, над его головой ходили по проволоке, на ней же спускались на зубах. Зрителю садились на колени, он вскакивал от неожиданности, когда над ним падал шест с подносом и коробками «сгущенной молоки» (они были привязаны к подносу), под его креслом взрывалась бомба-шутиха и т. д. и т. п.

Реакция зрителя была в основном троякая: или он возмущенный уходил уже с пролога, или вел оживленный спор со своим соседом — один находил спектакль ужасным, другой — великолепным; наконец, существовали зрители (их мы избрали «почетными»), которые были на всех спектаклях.

У нас была образцовая дисциплина. Не было скандалов, интриг, сквернословия, опоздания на репетицию. Между тем не было и штрафов, выговоров и других устрашающих дисциплинарных взысканий. Выходит, мы были пай-мальчики? Отнюдь нет, скорей, наоборот. А разгадка вот какая: Сергей Михайлович по природе своей был насмешник. И уж если он направит на провинившегося свое острое жало обидного, со злой иронией ядовитого смеха, то, как говорится, лучше бы провинившемуся и не родиться. Причем издевался он с деликатным, извиняющимся видом, так сказать, по им же созданной формуле: «вежливость — самый жестокий вид эксплуатации». У нас была образцовая дисциплина!..

В заключение хочется сказать о Сергее Михайловиче как о товарище, человеке.

Семейная жизнь его была отнюдь не простая, полна неожиданностей и столкновений. То же самое было во взаимоотношениях с руководством театра. Очень часто, прерывая репетицию «Мудреца», его срочно вызывали в Президиум Пролеткульта. Бросив реплику: «Сейчас будут пилатить», Эйзенштейн уходил. Мы не знали, что там происходило, но что разговор был остроконфликтный, видно было по тому, каким он выскакивал оттуда: до предела возбужденный, красный, злой. Мы ожидали, что это зло он будет срывать на нас, что, по-человечески, было бы понятно. Однако Сергей Михайлович отличался таким самообладанием, мог так крепко взять себя в руки, что «пилатство» как бы насыщало его громадным па-

фосом, каким-то внутренним светом, которым озарял он дальнейший ход репетиции «Мудреца».

Самым выразительным изображением внешности Сергея Михайловича, по-моему, является не многочисленные фотографии, а автошарж, в котором лицо его закрыто шляпой.

По возрасту он был нам ровесник, между тем похлопать его по плечу нам и в голову не приходило. Вместе ели, учились танцевать, играли в волейбол, ходили (без билетов) в театр, на диспуты, в цирк, в кино, — однако никто даже случайно не помыслил назвать его «на ты». Он, как и мы, любил шутку. Мы смеялись над руководством Пролеткульта, смеялись «невзирая на лица» над всеми, кроме Сергея Михайловича. Он у нас был «старик», «Маэстро», «мастер» по уму, знаниям, культуре, таланту и... скромности.

ЛЕОНИД ОБОЛЕНСКИЙ

От чечетки к психологии движения

Знакомство

О том, как мне довелось встретиться с Эйзенштейном, рассказывает он сам в своем предисловии к первому тому Избранных произведений. Рассказывает лаконично и исчерпывающе, периодом без единой точки. Этот период можно расширить, что и позволю себе сделать.

В особняке, на Новинском бульваре, шли репетиции «Великодушного рогоносца». Я был участником этого спектакля Вс. Э. Мейерхольда, на очень маленьком и довольно необычном участке. Людмила Гетье (Джалалова), преподаватель танцев, рекомендовала меня Всеволоду Эмилиевичу как знатока... чечетки (я был связан тогда с эстрадой).

По ходу действия любовники Стеллы (М. Бабанова) в ожидании свидания выбивают чечетку на вершине сложной конструкции, придуманной художником Поповой. А Брюно (Ильинский) у подножия конструкции расхваливает прелести своей супруги Стеллы. Конструкция могла обрушиться от единообразного рисунка движения танцоров, как мост под марширующими солдатами. И задача моя состояла в том, чтобы разнообразить этот рисунок.

Обычно на репетициях кроме участников присутствовали друзья театра и ученики Мейерхольда, студенты ГВЫРМа. В перерыве, мокрый от пляски и вымотанный вконец, я оказался в одной из групп и был представлен Людмилой одному из ее способных учеников, молодому человеку «корпулентного» склада, невысокому, с огромным лбом.

«Вот уж не танцор» — подумал я. Но молодой человек, словно угадав мою оценку, сразу опроверг ее и неожиданно отколол такой

замысловатый чечеточный «ключ», который под силу, пожалуй, только опытному эксцентрику!

Этот поразивший меня легкостью движений и остротой рисунка (да и всего вида своего) серьезный молодой человек был Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Сергей Михайлович скромничает, вспоминая: «...чечетка мне была не под силу...» Таким уж он был. Порой скромным, до смущения. А защищался — шуткой, каламбуром, острым словом.

В данном случае — фортелем эксцентрика.

Клоун-эксцентрик часто появляется из-под острого карандаша Сергея Михайловича (карандаш он держал неуклюже, в «щепотке», а рисунок словно «стекал» в эту щепотку с руки).

Чертил на бумажке — бездумно, скучая на какой-нибудь комиссии, или наоборот, когда сосредоточивался, наедине с собой...

Я иногда похищал у него эти рисунки, а потом поддразнивал, пытаясь разгадать характеристики состояний, вызвавших те или иные импровизации. Он отшучивался:

— Только, умоляю, не для медицины!..

Но — ближе к первой встрече.

Мы продолжаем знакомиться. Не случайно вспоминаю клоунов. В киношколе я занимался акробатикой у клоуна Пишеля. Это очень интересно. Это не просто подойти к мату и сделать «трюк». У Пишеля это всегда трюк, который заканчивается неожиданным выходом из него. Надо бы вскочить — упал! Падаешь — и вдруг вывернешься — в кульбит, и пошел как ни в чем ни бывало...

Вы понимаете, в какой благодарный пласт я попал? Я пытался объяснить эксцентрический трюк собеседнику, в котором и не подозревал великого эрудита аттракциона! Но, во всяком случае, беседа завязалась...

От предмета мсье Пишеля — к предмету, которым я занимался у Кулешова. Я называю себя «натурщиком». Это вызывает оживление. От бедности терминологии я попадаю в «фигуру» из рисовального класса.

— Да нет же, это совсем другое... Я учусь быть обыкновенным, натуральным. Не играть. В кино все должно быть натуральное... Для того чтобы совершить поступок на экране, какое-нибудь целесообразное действие, надо быть специально воспитанным для такого исполнения. Но такое же действие может совершить человек, заснятый в хронике, в жизни, подлинный. Потому что в кино можно снимать только настоящее. Или как настоящее... Вот «натурщик» и должен быть как настоящий.

На уровне такого детского лепета я излагал моему новому знакомому первые страницы азбуки. Первые попытки упорядочения вещей в поисках сути кинематографа и понимания материала, из которого создается кинематографический образ. Я рассказываю о Кулешове. Не думаю, что от меня одного он услыхал это имя. Но уверен,

что от одного из первых он узнал о монтажных экспериментах Кулешова, участником которых я был. Эксперименты, в которых обнаруживались скрытые резервы выразительных средств кинематографа.

Когда в древности был изобретен порох, из него делали фейерверки. В кино мы откупорили бочку взрывчатки и мастерили трескучие шутихи. Фейерверочные звезды я и рассыпал перед моим новым знакомым...

Уже утро. На улицах появляются дворники. Москва начинает просыпаться. А я продолжаю разворачивать ассортимент кинематографических чудес. Замечаю, что всю ночь проговорил один. Новый знакомый меня только жадно слушал. Мы в сотый раз шагаем от Тимирязева до Пушкина. Иногда присаживаемся на скамью, потом опять идем. Скрипит на кольце у Страстного первая «аннушка». А разговору нет конца. Теперь вопросы моего собеседника, по дороге до его дома. Он жил на Чистопрудном бульваре...

Сергей Михайлович хочет подробнее знать, что получается при съемке события по кускам. Сцены по кускам. Как склеиваются куски?..

Это сердцевина темы!

И я, тогда «кулешовец», излагаю доктрину всесильности монтажа. Рассказываю о том, что натура, как она есть, заснятая на пленку в отдельных кусках, может быть потом восстановлена по порядку, как было в действительности. Но куски могут быть подобраны и в иной, задуманной последовательности. Тогда и событие, происшедшее в действительности, станет другим. Получится «творимая натура»!

— Так что же, отдельные куски будут значить другое?

— Ну конечно!

И я привожу пример Кулешова с подстановкой в монтаже одного и того же крупного плана человека к кадру разных обстоятельств. И тогда лицо в контексте обстоятельств вдруг как бы начинает и выражать другое. Меняется его содержание. (Пример, ныне ставший хрестоматийным.)

Эйзенштейн в восторге:

— Значит, можно все «задом наперед»!

— Да. Любое нарушение выпрямит логика последовательного показа. А снятое в разных местах и попеременно показанное будет смотреться как одновременное. Даже без настораживающей надписи: «А в это время...»

Я повторял Кулешова. Я знакомил Эйзенштейна с Кулешовым, рассказывая о нем.

Когда Людмила Гетье познакомила Эйзенштейна с Кулешовым, очевидно, Лев Владимирович рассказал о кинематографе более обстоятельно, чем я в ту ночь. Мне думается, что, когда много лет спустя С. М. Эйзенштейн предпосылал свое предисловие к книге Кулешова с благодарностью за членораздельность изложения пред-

мета, он вспоминал свои первые с ним встречи. Недолгие, но плодотворные.

Недолгие. Всего несколько месяцев. Но плодотворные, потому что Эйзенштейн не только усвоил технологию, без которой он бы не начал снимать свою «Стачку», но и потому еще, что, взявшись за фильм, он сразу же стал полемизировать с Кулешовым, намечая свой путь, свое понимание структуры кинематографического произведения.

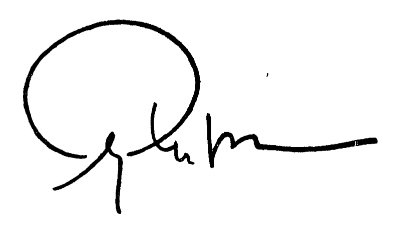
В монтаже он увидел не только способ членения и воссоединения события. В монтаже он увидел способ преднамеренной организации системы впечатлений, вызывающих заданную реакцию.

Он делает открытие. Открывает кинематограф «Потемкина» и «Октября»...

Передо мной альбом репродукций Домье. На титульном листе надпись:

«Ученику и другу, соблазнившему меня на кино, с признательностью (затем — по-английски) — в обмен — приобщение к Шараку, Домье и монистическому методу».

Энергичный размах автографа, понятного без расшифровки слагающих его знаков и точек:



Я попадаю в ответственное положение — шутка ли, осознавать себя вехой на пути великолепной биографии выдающегося мастера и человека! Далекий от честолюбия, я прекрасно сознаю, что не был одинок на повороте. И не один свидетельствую о днях прихода Эйзенштейна к «великому немому». Этот поворот назрел до моих «соблазнов». И путь был выбран естественно и органически.

Эйзенштейн жил в чудесную эпоху. Эпоху революционного взрыва. Он, художник, принял эпоху и искал ее выражения. Он искал его в театре, но рамки театра были слишком тесными. И естественно, что под напором гения они стали трещать. (Помню, как-то говорил: — В театре — массовка. В кино массовка — каждый отдельный человек!)

Эйзенштейн «хотел» кинематографа как нового качества выражения. Я всего лишь чуть-чуть подталкиваю. Случилось так, что я был рядом.

Случилось, что я был рядом и в более глубоких поисках. Я был его ассистентом в ГТК—ВГИКе. Не в классе, а в домашней лабо-

ратории, когда он на мне, как на «макете» аудитории, проверял будущую лекцию, проверял материал.

Я просто сидел и глядел, как он рассказывает. Потом говорил ему, были ли его движения быстры или круглы. Куда порыв (вектор) и степень его. Что делала одна рука, другая. Он радовался, что подсмотренные мною векторы совпадали с его представлением, задумывался, если не совпадали. Но никогда не повторял, потому что реакция теряла свою девственную чистоту.

Так он задумывал мизансцены, чтобы потом уверенно играть с аудиторией в «горячо-холодно» в поисках оптимального решения.

Образность жеста еще не прошла стадии рационального осмысления. Она еще в ощущении, до логики. Эти импровизации оставались наедине со мной, свидетелем и фиксатором...

Потом — анализ неосознанного жеста.

И стройная последовательность изложения.

Двуединый Эйзен. Все знали его архитектором и математиком. И патетика его казалась аполлонической. Это далеко не так. Подметив его тенденции поиска зерна образа в неосознанном, я учуял скрытую «дионисийскую» подоплеку. Подсунул ему книгу безвестного теолога, довольно нелепую по теме, но в одной из глав подробно трактующую характер этих двух античных культов.

Моя провокация была очень откровенной. Эйзен посмеялся.

— Мы же диалектики?...

Понимай как знаешь.

Аполлон и Дионисий в альбоме его рисунков не случайны. Они — плод размышлений. Не менее чем десятилетних, судя по датам.

А сейчас — он опять рядом со мной. Около Покровских ворот, ранним московским утром.

— Вот тут живу... Телефон 42—11... Звоните и приходите...

«Телефон 42-11»

— Звоните и приходите,— говорил Сергей Михайлович.

Когда я звонил, — в приеме отказа не было. Только очень точно назначалось время. Оно у него всегда было исчерпывающе расписано.

Он писал книгу о кино, в которой абзац о предмете сопровождался десятками страниц примечаний. В них-то и была вся суть. Писал много и быстро. Листки, часто не пронумерованные, превращались в ворох бумаги случайных форматов, отрывных листков блокнота, даже бумажных салфеток. Он свободно владел английским, немецким, французским. И бывало, начав цитировать первоисточник на каком-либо из этих языков, продолжал и думать на этом языке.

— Как быть с читателями, потомками? — спрашивал я.

— Друзья помогут разобраться. Вы с французским, Пера (Аташева) знает английский...

С Перой мы просиживали по вечерам на Чистопрудном бульваре в качестве некоей аудитории «приватиссима» лекции Эйзенштейна. Но он и не думал учить. Ему нужны были собеседники для проверки себя.

— Понятно? Правда забавно?

— Да.

— Тогда дальше...

Он думал настолько стремительно, что «нет» просто мешало ему. Не было времени повторяться, когда формулировка уж отточена. А собеседник не подготовлен. Лучше было отвечать «да», а потом уже добирать материал самостоятельно.

Но случалось, что и сам не был готов. Тогда просил позвонить завтра... Нет, лучше послезавтра... Это значит, что будет исписан еще целый ворох листочков. На стене, около кровати, шнурком привязан блокнот и карандаш. Бывало, что просыпался ночью и записывал.

Когда я приходил в строго назначенный час, при встрече Сергей Михайлович начинал с того, что:

— Макс согласен...

или

— Макс категорически возражает...

Значит, уже поделился мыслями со своим другом и соседом по комнате, Максимом Максимовичем Штраухом, мнение которого и художническое чутье очень ценил. Актерский опыт Максима Максимовича — на театре — был очень нужен: тема Эйзенштейна тогда была — поведение человека на экране.

Упорядочение опыта первых картин началось с потребности разобраться в материале «натуры».

Сергей Михайлович начинал, помещая человека в кадр, выразительной врезкой его в композицию. Чаще всего статикой, мгновением, полным экспрессии.

Верно найденные в своем выражении, теперь они осознавались в процессе становления. Требовали осмысления.

Так начинался поиск возникновения выразительного движения. Иной раз было странно слушать Сергея Михайловича, который после открытия недосягаемых доселе кинематографических вершин говорил, казалось, не о кинематографе. На самом же деле он начинал последовательный ввод кинематографа в ряд искусств, находя в кинематографе общие признаки, присущие искусству. А для себя — находя *метод* анализа, от общего для всех видов к частному, кинематографическому. Своеобразный «монистический метод», в котором казавшаяся кинематографической специфика аргументировалась докинематографическими, всеобщими принципами.

Новаторы сцены и кино того времени склонны были распознавать поведение человека и его действие не столько по мотивам поведения, не в органической психофизической связи, а в механичес-

ком его проявлении. Бунтари из киношколы поклонялись Дельсарту с его концентрической и эксцентрической позой. В Опытно-героическом театре искали истину в метроритме. Мейерхольд исследовал биомеханические связи движений. Но у всех в конце концов движение приобретало направление «посыла к...» и «отказа от...». Будь то свертывание или развертывание, сильно ударное или неударное, приводившее результативно все равно к рисунку позы.

Эйзенштейн искал не позы, а *жеста*. Он искал становления, которое завершится тем или иным углом. Шел от внутреннего посыла, от реакции. В запечатленной позе — лишь «отметки в пространстве» от прочерченного зигзага столкновений посылов и отказов!

Однако и по ним можно восстановить первичный процесс. Дедуктивно. И это «угадывание» зрителем так же впечатляюще, как и наблюдение процесса.

Так Сергей Михайлович с первых же шагов, с первого вмешательства в полемику уже выбрал позицию в отношении к выразительному человеку. За рамками позы или ее становления. Он нужен ему как впечатление.

Как поражающий «аттракцион».

Внутрикадровый монтаж ощущается Эйзенштейном значительно раньше его опубликования и аргументации. Он находит его эмбриональное бытие в исследовании рисунка движения человеческого. В «следах зигзага жеста», запечатленных в графике, живописи.

Он часто заглядывает к японцам. Шараку, Утамаро. Но не для эстетского любования архаикой. Нет. Не случайно в послесловии к книге о японском кино (которого мы еще не знали) он ссылается на исследования Курта:

«... У Шараку каждая деталь в портрете по отношению к другим совершенно немыслима по пропорциям. Однако исключена возможность, что автор не видит ошибочности соотношений. Его отказ от повторения натуры умышленен. Ибо в то время как каждая, отдельно взятая деталь построена на принципах концентрированнейшего натурализма, общее композиционное сопоставление их подчинено только смысловому заданию. Нормой пропорций здесь — квинтэссенция психологической выразительности...»

Сергей Михайлович показывает гравюру за гравюрой.

— Видите? Лицо анфас, а губы в профиль! Спокойный овал лица, а нос «уже в профиль» — и лицо «поворачивается»!

Отдельные части лица, фигуры даны в разное время протекания движения.

Вот любимый Эйзенштейном Домье. «Игра в снежки». Человек, которому снежок попал в лоб, весь точно сломался по сочленениям. Снежок сбил шляпу, но она еще не свалилась с головы. Балансируя, человек руками взметнул в противоположную сторону. Зигзаг пробежал по всему телу и уперся на мгновение в неустойчивую, поскользнувшуюся ногу. Человек падает.

— Здесь все углы зигзага взяты в разное время. Они выхвачены из движения и сопоставлены в катастрофическом противоречии друг с другом. И с органикой в целом. Иначе и не могло быть — человек падает, вы угадываете, как он взмахнул рукой перед падением. А первым посылом было — рукой поддержать шляпу.

Сергей Михайлович собирал Домье. Он беспримерно был натренирован на расшифровке его «зигзагов», достигнув в этом смысле поражающих результатов. К примеру — Домье рисовал театральные карикатуры. Домье рисовал «властителя сердец» Леметра.

— 42-11... Можно к вам?

— Приходите. Я познакомлю вас с забавным человеком...

К моему приходу Сергей Михайлович приготовил «аттракцион». По Домье он прочитал особую манеру движения Фредерика Леметра. Сверил с литературной характеристикой современников. И вот, необычно подвижный, прекрасно владеющий телом (в чем я убедился при первом же знакомстве), он встречает меня. Делает шаг, величественный жест, откидывает голову, и... в комнате сам Леметр!

— Когда-нибудь, при случае, сделаем более подробную реставрацию с «натурщиками» (Эйзенштейн подразумевал ГТК).

Но зачем далеко ходить? Посмотрите Серова. Портрет Ермоловой лежит на столе рядом с Шараку и Домье. Портрет в высшей степени реалистический. Сергей Михайлович предлагает мне обнаружить в нем несоразмерности. Не обнаруживаю. Тогда он показывает его по кускам:

— Голова в ракурсе, снизу. Даже потолок виден! Забавно, что Серов мотивирует его отражением в зеркале!.. А шлейф платья видим на полу. Пол видим, и ноги. Словно снято с верхней точки.

Действительно, как будто кинооператор подошел вплотную к актрисе и снял ее, проводя вертикальную панораму сверху вниз! Части фигуры смещены во времени. И отдельные элементы смонтированы. Смонтированы, по сути дела, в одном кадре.

В кинематографе нам легче, чем Шараку и Серову. У нас полная свобода смещений и противопоставлений. Так, обнаружив общность приемов выразительного построения, Сергей Михайлович аргументирует казавшуюся лишь кинематографической специфику — докинематографическими примерами. (Вплоть до архитектурного ансамбля Акрополя, который раскрывается для обзора во времени!)

Так противопоставления внутри кадра, в мизансцене, в жесте и противопоставления кадра с кадром в монтаже едины по природе своей. Сформулировано и обосновано это было позже. На моей памяти только свежесть первых побегов.

А пока что — на столе рисунки, кроки́ на обрывках бумаги. От лаконичности линий еще предельнее убедительность сдвинутых фаз. Это и понятно, ибо вся сила мысли художника и ученого направлена на аргументацию обнаруженного им приема.

Много рисунков, которые потом появились в альбоме с поздними датами (буква М перечеркнута) рождались еще тогда. Варьировались во множестве. Врабатывались в руку. И когда сливались с ней в один жест, появлялись на обрывке бумаги, сверкая неожиданным доводом в пылу полемики, в беседе или лекции. (Само появление рисунка было уже «аттракционом». Он мог родиться вспять, «от пятки», до такой степени он был «вработан».)

Вспоминая сейчас работу Сергея Михайловича во ВГИКе, не могу назвать ее преподаванием предмета — в школьном понимании. Это были всегда открытия в плане намеченных им научных работ, а не лекции в академическом смысле.

Не могло быть речи о «лекциях» и на факультативном курсе, в более тесном кругу коллег (где помню С. И. Юткевича, Сергея Васильева, А. Д. Попова). Там велись занятия на выбранную тему. «Патетическое» у Золя. Построение новеллы. Образная композиция кадра. Все это не по курсу, но для курса. Здесь материал как бы разминался, для того чтобы потом изложить его методически.

Вообще об импровизациях Эйзенштейна на лекциях вспоминают многие его ученики. Да, импровизации вспыхивали стихийно. Но всегда в сфере побочного материала. Как пример. Как развитая цитата, для обогащения темы. А сама тема готовилась им очень тщательно и со строгим отбором материала. Он продумывал даже психологический ход лекции. Ее «монтаж». И приходил в аудиторию с готовым ее «макетом».

Вот очередная тема. Предпосылка Павлова: «...рефлекс цели — стремление к обладанию раздражающим предметом, понимая обладание и предмет в широком смысле слова...»

— Что же мы будем делать? — говорит Сергей Михайлович мне, ассистенту, еще раз проверяя себя.— На пути целенаправленного стремления, посыла, оказывается препятствие. Так вот его *преодоление*, будь оно внешним или внутренним торможением, и есть тот живой материал, который привлекает наше внимание. Когда посыл вступает в конфликт с препятствием, он и обретает драматическую форму. Мало одного «хочу». Степень драматической напряженности будет качественно выражена мерой поставленного препятствия.

Сергей Михайлович предполагает разработать на аудитории пример, который заимствует из экспериментов профессора Лурия. Жаждущий человек приближается к вазе с фруктами. Вместо черной блестящей ягоды—головка змеи. Как реагирует жаждущий? Защита. Оценка опасности, сомнение, разведка...

— Давайте проверим.

И строит со мной примерную мизансцену. Оказывается, что — с учетом всех обстоятельств — я приближаюсь к цели по спирали. По элементарной схеме сложения сил. Причем по мере узнавания ложности угрозы и опасности слагающая прямого посыла превалирует и приближение к объекту выравнивается в прямую...

— Можно было бы разыграть любовную встречу оленей,— шутит Эйзенштейн.— Самец приближается к своей даме тоже по спирали, повторяя сыгранные вами желания и сомнения. Но коллизия будет неучтивой по отношению к аудитории и исполнителям. Да и мимика у оленя ограниченна. Хотя можно ее представить...

И появляется рисунок, которому позавидовал бы Дисней.

И снова рисунки, записи...

Опять в отвал груды примечаний к одной фразе.

А в результате устанавливается мера выразительных средств от степени накала конфликта.

И выводы. Когда выразительные средства мимики и жеста исчерпаны или недостаточны, лишь тогда возникает потребность расширения жеста в мизансцену.

И драгоценные аналогии для понимания монтажа.

«...При нарастании интенсивности действие разламывает четырехугольную клетку и выбрасывает конфликт в монтажные толчки между кусками. Это на пути поисков единой системы кинематографической выразительности. По всем элементам».

Увеличение размаха амплитуды всегда присутствует в поиске патетического звучания, в этом основном качестве творчества Эйзенштейна. Поиски обогащения по всем звеньям выразительных средств и материала. И больше того. Поиски широкого обобщения в трактовке любой локальной темы, которой бы он себя ни ограничивал.

Мне думается, что свидетели с благодарностью вспомнят Нижнего, так бережно сохранившего в своих «Уроках» атмосферу занятий в Институте кинематографии. Сергей Михайлович мало предлагал. Он «режиссировал» аудиторию. Провоцировал нужное предложение, отбирал, развивал нужное. Особенно убедительно доводил до абсурда ложное. На примере «Уроков», вопреки традициям, он вынудил аудиторию принять рамки ограничения. Втиснуть целую сцену из «Преступления и наказания» в один кадр. Но тем самым раскрыть неожиданно широкие возможности мизанкадра!

Один кадр вместил старуху и Раскольникова.

— Попробуйте сцену Дуни и Свидригайлова, — предлагал он мне.— Когда Дуня стреляет в Свидригайлова. Насилие неизбежно. Я уверен, что студенты, даже другого курса, они уже наслышаны, пойдут в заданном направлении «впихивания» в рамку всего события. Но там есть у Достоевского «вдруг!». Это когда блеснул револьвер. Это ломает весь строй куска. («Это меняет дело» — говорит Свидригайлов.) Здесь взрыв в другой монтажный кусок неизбежен. Попробуйте...

Прекрасный материал для психологического исследования!

Но мои тогдашние, да и последующие попытки «взрыва» не венчались успехом.

Очевидно, потому, что и «запал» должен был быть эйзенштейновским.

ЛЕВ КУЛЕШОВ

Великий и добрый человек

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном меня и Александру Сергеевну Хохлову связывала многолетняя совместная работа. Мы редко бывали друг у друга в гостях, не сиживали за бутылкой вина (Эйзенштейн не пил и не курил), мы не путешествовали вместе, не отдыхали на курортах. Но мы очень много встречались на работе, главным образом во ВГИКе.

Часто ехали из Института вместе на машине и постоянно обсуждали наши дела и нашу жизнь.

Эйзенштейн был великий и добрый человек, и мы скоро после нашего знакомства поняли это.

Я горжусь прекрасным отношением к нам Эйзенштейна: предисловие к моим «Основам кинорежиссуры» написал Эйзенштейн, доктором искусствоведения помог мне сделаться Эйзенштейн, последнее в жизни свое письмо — о цвете в кино — Эйзенштейн написал мне, оно напечатано в сборнике его статей.

Об Эйзенштейне рассказано многими и много, и вряд ли мне удастся сказать что-нибудь новое, но тем не менее я считаю необходимым попытаться рассказать о наших взаимоотношениях, которые почему-то считают враждебными некоторые плохо осведомленные историки кино.

Встретились мы с Сергеем Михайловичем, кажется, в конце 1922 или в январе 1923 года. Познакомила нас танцовщица Людмила Джалалова (Гетье). Это, вероятно, было перед спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты», поставленным Эйзенштейном в театре Пролеткульта.

Спектакль «Мудреца» поразил меня блестящей и неожиданной режиссурой. Надо сказать правду, Эйзенштейн смело «расправился» с текстом пьесы Островского —он его использовал как материал для сатирической буффонады. Но не следует думать, что со стороны Эйзенштейна было нанесено сознательное оскорбление Островскому как драматургу. Об этом Эйзенштейн и не помышлял, паоборот, он взял пьесу в качестве отличного материала для своих собственных эксцентричных «высказываний», как повод для создания необычного и не предусмотренного Островским зрелища. Он пытался создать новое, революционное по форме зрелище.

Так было принято в ту эпоху.

И поверьте, Сергей Михайлович любил и высоко ценил мировую классическую литературу.

Актеры в пьесе действовали как эксцентрики и клоуны (Григорий Александров сходил с зонтиком по проволоке над зрительным залом с галереи вниз на сцену). «Дневник Глумова» был снят на кинопленку и вмонтировался в спектакль. Эта киновставка в теат-

ральную пьесу и была первым «микрофильмом» Сергея Эйзенштейна.

Примером клоунады в решении спектакля может служить то, что один из актеров (исполнявший женскую роль Манефы) «откалывал» лихой канкан на авансцене в костюме, в котором для изображения женщины были использованы два рядом посаженных многоцветных (мозаичных) электроплафона в виде бюстгальтера, мигающего настоящим цветным электрическим светом.

Я в рассказываемое время был очень молод, тоже, как и Эйзенштейн, пытался «буйствовать» в искусстве, и естественно, что его «Мудрец» произвел на меня чрезвычайно сильное впечатление, а ошибки Пролеткульта мы поняли гораздо позднее. Эйзенштейн, во всяком случае, доказал это своими последующими работами.

«Мудрец» Эйзенштейна, нам казалось, сделал нас единомышленниками в искусстве, в особенности в области кино.

В то время так называемая мастерская (или лаборатория) Кулешова ютилась в помещении бывш. опереточного театра Зона (он стоял на месте теперешнего Концертного зала им. Чайковского). Там же находился Театр Всеволода Мейерхольда и Опытно-героический театр Бориса Фердинандова. Для всех трех организаций помещения не хватало. И я обратился с просьбой к Эйзенштейну заниматься с учениками нашей мастерской физкультурой (гимнастикой, пластикой, боксом) в помещении Пролеткульта. Эйзенштейн согласился, но потребовал, чтобы я взамен руководимым им пролеткультовцам читал лекции о кино. Это я и сделал. На всех этих лекциях присутствовал Эйзенштейн.

Мои лекции в Пролеткульте настолько заинтересовали Эйзенштейна, что он начал по вечерам приходить к «Зону», в нашу мастерскую, и разрабатывал монтажные упражнения (разумеется, только на бумаге, в виде режиссерских сценариев). Так продолжалось три месяца, каждый вечер и с полным усердием. К сожалению, подробно эти упражнения я теперь не могу вспомнить. Но, занимаясь у нас, Эйзенштейн блестяще доказал одно свое утверждение: «Кинорежиссером может быть всякий, но одному надо учиться два года, а другому — двести лет!» Эйзенштейн учился кинематографу в мастерской три месяца.

Сергей Михайлович не забыл обо всем этом и в один из наиболее волнующих дней моей жизни — в день защиты докторской диссертации — сказал, что, когда ему надо было получить необходимые сведения о работе в кино, он мог обратиться только к Кулешову. Прежде всего я объяснил Эйзенштейну то, что теперь французы называют «эффект Кулешова».

Я помню, что в конце третьего месяца занятий теоретическим монтажом Эйзенштейн уже начинал делаться моим учителем, хотя ряд вопросов кинематографического монтажа мы некоторое время понимали по-разному.

В чем заключалась эта разница?

Эйзенштейн сделал «Стачку» почти одновременно с моим фильмом «Луч смерти». В «Стачке» был применен так называемый ассоциативный монтаж, монтаж метафорический, монтаж аттракционов, например, сопоставление кадров разгона рабочей демонстрации с кровавыми кадрами, снятыми на бойне.

Я уверял Эйзенштейна, что данная ассоциация, как и всякая другая ассоциация или метафора, тогда наиболее доходит в кино до зрителя и, естественно, им воспринимается, когда она органически вплетена в драматургическую конструкцию сценария, когда она естественно возникает в сюжете и зависима от него. В этом случае зритель сам сопоставит показываемые явления и уподобит их друг другу, сделав соответствующие выводы.

Для Эйзенштейна же «бойня» являлась «аттракционом», вставляемым в фильм независимо от простой логики сюжета. (Теперь я понимаю, что монтаж Эйзенштейна был также допустимым. В современных картинах так монтируют довольно часто.)

«Стачка» меня поразила в свое время тем, что такой ненавистный мне «нефотогеничный» материал, как русские жандармы в фуражках, занял свое законное место в кинематографической палитре и доказал, что и они могут быть фотогеничны, как и ковбои в своих шляпах. Это было для меня большим открытием, потому что я по молодости лет и упрямому невежеству своему был убежден в фотогеничности только урбанистического или ковбойского материала. Поразила меня «Стачка» и тем, что она развивалась на сюжете революционной борьбы, на сюжете, кровно близком для рабочего класса. Меня в то время пленяли сюжеты американского романтического кинематографа, и я не изменял им много лет. Правда, в разной степени, но я всегда пытался делать свои фильмы с партийных позиций, и, мне кажется, это удалось и в «Мистере Весте», и в «По закону», и в «Великом утешителе». Этому я учился и по фильмам Эйзенштейна.

Оценка Сергеем Михайловичем «Великого утешителя» была весьма положительной, его интересовала драматургическая композиция фильма. Вот что он говорил (22 июня 1936 года во ВГИКе):

«В смысле постановки звуковой композиционной проблемы эта картина работает интереснее, чем почти все, что сделано в этом отношении. Вспомните построение средней части — двойное ведение звука. Звук от автора, звук пародирующий, звук со стороны, звук говорящий. Самое интересное — это актерский голос и соединение его с двумя линиями действия...»

Второе мое (в прошлом) расхождение с Эйзенштейном было по определению места и характера действующих людей на экране.

Я называл воспитываемых мною актеров «натурщиками». Но это совсем не означало, что я относился к актерам как к «вещи» или режиссерским «рабам». Я считал только, что киноактеры должны

быть всесторонне развиты как внутренне (духовно), так и внешне (физически). Они должны были владеть особой пластикой движения, быть выразительными и «фотогеничными». Я не отрицал актера, я предъявлял ему большие требования, чем те, которые предъявлялись ему театром.

Отношение к актеру кино в двадцатых (и даже в тридцатых) годах у Эйзенштейна и одно время у Пудовкина было противоположно моей точке зрения. Оба эти режиссера принимали теорию типажа, заменяя подходящими для роли «натурщиками» актера. С этим я примириться не мог, тем более что тот же Всеволод Илларионович, когда ему понадобилось актерское мастерство, на роль потомка Чингис-хана взял моего и мейерхольдовского ученика Валерия Инкижинова. (Еще ранее он обратился к актерам МХАТ при постановке «Матери».)

Вот почему, когда в Художественном кинотеатре после демонстрации «Броненосца «Потемкин» было предложено всем заполнить анкету с оценками за режиссерскую и операторскую работу над фильмом (анкета была «очная», подписывалась), я Тиссэ поставил пять, а Эйзенштейну — злорадно тройку, так как был полемически недоволен отсутствием у актеров типажа необходимой точности и четкости в движениях, чего должен был добиваться, с моей точки зрения, режиссер в первую очередь (это не касалось актеров: Эйзенштейна — священника и Г. Александрова — старшего офицера). Сергей Михайлович не обиделся на меня и за эту анкету, но в то же время он не захотел понять мои по отношению к актерам позиции, как я не мог своевременно понять, что революционная пафосность и гениальный монтаж великого фильма открыли новую страницу — новую эпоху в истории мирового кино.

Так и было на самом деле, но время доказало и мою правоту в оценке отношения раннего Эйзенштейна к актеру. «Александр Невский» и «Иван Грозный» сделаны были уже не с типажом, а с отличными актерами, и близким другом Сергея Михайловича стала Е. Телешева — актриса и режиссер МХАТ, специалистка по игре актера, так много труда вложившая в работу с актером в последних фильмах Эйзенштейна.

Особо близкие отношения между мною, Хохловой и Эйзенштейном начались со времени нашей совместной работы во ВГИКе, и продолжались они до самых последних дней жизни Сергея Михайловича. Эта связь еще более скрепилась дружбой Эйзенштейна с моим учеником Леонидом Леонидовичем Оболенским, которому Сергей Михайлович доверял многие свои творческие тайны, предположения и планы. Он очень ценил Оболенского, по ночам часами с ним беседовал и верил в него как в высокоэрудированного и талантливого человека. Особая привязанность Эйзенштейна к Оболенскому объяснялась еще тем, что Оболенский был крестным отцом Эйзенштейна по кино. Они встретились еще у Мейерхольда. Оболенский учил

Эйзенштейна чечетке (как танцор), затем возникли разговор о кино и дальнейшая дружба. Сергей Михайлович не раз говорил, что без него во всех написанных им материалах и рисунках сможет разобраться только Леонид Леонидович, и очень горевал, когда Оболенский пропал без вести во время войны. Эйзенштейн плакал.

Наша дружба с Эйзенштейном была настолько постоянной, что даже кафедрой кинорежиссуры в институте мы заведовали по очереди: когда за «формализм» грызли меня, во главе кафедры был Сергей Михайлович, когда же эти обвинения были направлены на Эйзенштейна, заведовал кафедрой я.

К ВГИКу у Сергея Михайловича было особое отношение, не виданное ни у кого другого. И отношение это было бескорыстным — поначалу в институте платили мало, званий и степеней не давали. Работа во ВГИКе проводилась нами не за почести, не за жалованье, а от души, сердца и непреодолимого влечения к молодежи.

Все много раз слыхали или читали о доброте и других чудесных свойствах Сергея Михайловича. Все, что об этом рассказывается, является чистой правдой. Я не знаю случая, чтобы Эйзенштейн сорвал урок во ВГИКе, как бы он ни был занят на производстве. ВГИК для Эйзенштейна всегда был самым главным, несмотря на его чудовищную загрузку и на студии, и в ВАКе, и в ряде других учреждений.

Много говорят о юморе Сергея Михайловича, о беспощадном или добром юморе и к самому себе и к другим. Я помню, как метко определил Сергей Михайлович одного сухого и высокого работника кино:

— Он похож на большую пыльную искусственную пальму в вокзальном ресторане.

А когда я научил свою собачку лаять на слово «Эйзенштейн!», Сергей Михайлович уверял меня, что он научил свою собаку (ее у него не было) при слове «Кулешов» — подымать лапу... заднюю.

Заседания кафедры режиссуры никогда не продолжались более часа, но все вопросы решались своевременно, оперативно и четко.

Иногда мы подготавливали заседание кафедры по телефону (Кулешов-Эйзенштейн-Долинский-Хохлова-Оболенский-Скворцов) — и тогда наши встречи во ВГИКе занимали минимальное время.

Многие считали Эйзенштейна блестящим импровизатором, способным с легкостью проводить сложную многочасовую лекцию. Это было не совсем так. Эйзенштейн много и тщательно готовился к лекциям, иногда он до глубокой ночи засиживался у себя на квартире, часто с Оболенским, рассуждая вслух и строя конструкцию будущей лекции, учитывал, как будет протекать мышление у студентов в разборе тех или иных примеров. Эйзенштейн заранее предугадывал студенческие вопросы и умел подвести студентов к определенным самостоятельным суждениям. Словом, он делал это виртуозно.

Особо интересно было проводить с Сергеем Михайловичем приемные испытания в институте. Мы в комиссии отлично понимали друг друга, и процесс узнавания поступающих на коллоквиуме был чрезвычайно увлекательным и ответственным.

Эйзенштейн ввел на приемных испытаниях кадровку (угольниками) репродукций живописных картин (монтажное — «временно́е» — ви́дение произведения живописи), разработал систему вопросов, любил показывать рисунок «Дети» Серова, на котором изображена А. С. Хохлова девочкой со своей младшей сестрой, и спрашивал: «Во что превратилась теперь эта девочка?» Или показывал портрет царя Николая II, сделанный Серовым же, и спрашивал: «Кто это?» На что один из безнадежно поступающих ответил: «Не знаю, летчик какой-нибудь...»

Все мы на приемных экзаменах рисовали и обменивались друг с другом шифрованными записками. Больше всего рисовал Эйзенштейн, и рисунки его были всегда восхитительны. Обыкновенно после экзаменов (или после заседания кафедры) эти рисунки забирали к себе В. Б. Нижний или Оболенский. Сохранились ли они? Придумал Эйзенштейн и одну увлекательную игру: один рисовал на бумаге неопределенные линии или черточки, другой (другим карандашом) должен был эти графические данные превратить (дорисовывая отдельно) в осмысленный сюжетный рисунок.

Это была интересная игра, заставляющая развивать художественное воображение ее участников.

Эйзенштейн умел быть веселым. Я помню, после одного из массовых правительственных награждений кинематографистов был устроен торжественный ужин и вечер в Доме кино.

Когда окончилась официальная часть вечера, Сергей Михайлович вместе с Хохловой начали танцевать — вот это был танец! Поразительный по ритму и темпу, разнообразный, чрезвычайно интересный по рисунку, темпу и ритму. Все собрались вокруг танцующих Эйзенштейна и Хохловой и бурно им аплодировали.

Мы с Хохловой несколько раз бывали у Эйзенштейна и на первой квартире на Чистых прудах, и на второй — на Потылихе (несуществующий теперь дом «Мосфильма»).

Какое количество чудес показывал нам Эйзенштейн — и книги, и рисунки, и старинные фотографии, и мексиканские маски, и сомбреро, и детали китайских театральных костюмов, — он уводил нас своими рассказами в глубину веков и в разные страны, знакомил с известнейшими всему миру общественными деятелями и художниками; он рассказывал без конца, и надо было иметь гениальный мозг Эйзенштейна, чтобы все рассказанное и показанное запомнить, зафиксировать навсегда, — мы никогда бы не смогли этого сделать.

Необычайно интересна была дружба Эйзенштейна с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым. Это было подлинно творческое содружество

режиссера и композитора. Эйзенштейн не только очень ценил великолепный талант Прокофьева как композитора, но и его удивительную пунктуальность в работе. Если Прокофьеву заказывали за несколько месяцев музыку к определенному дню и часу, а потом, как водится в кино, забывали об этом, то все равно в назначенный день и час открывалась дверь и входил в комнату Прокофьев.

Эйзенштейна поражала подобная точность, тем более что сам Сергей Михайлович грешил тем, что иногда снимал свои фильмы слишком долго и почти никогда не укладывался в производственный график.

Мне рассказывала Галина Сергеевна Уланова об одном свойстве Прокофьева. Когда по поводу первой постановки «Ромео и Джульетты» был дан вечер и Улановой пришлось танцевать с Прокофьевым, то она долго не могла приноровиться к особому, своеобразному ритму Сергея Сергеевича, танцевавшего «чуть по-своему» обыкновенный бальный вальс.

Мне кажется, что ритмы Эйзенштейна и Прокофьева чудесно совпадали.

Еще одним другом Эйзенштейна был великий китайский актер Мэй Лань-фан, игравший по традиции старого национального театра роли женщин. Мы вместе с Эйзенштейном не пропускали ни одного спектакля с участием Мэй Лань-фана: какая женственность, какая четкость движений, какое умение видеть, какой временами остановившийся «взгляд птицы»!

Мэй Лань-фан приезжал к нам во ВГИК. Мы беседовали с ним, и он оказался в жизни обыкновенным, даже слегка полноватым мужчиной, больше похожим на делового коммерсанта, чем на очаровательную женщину, которой он всегда был на сцене.

В этот год Эйзенштейн ответил на анкету: «Что Вас поразило в настоящем году?»

— Мэй Лань-фан и «Три свинки» Диснея.

Как его прорабатывали за это!

Я помню один очень тяжелый день в моей жизни, связанный с Эйзенштейном. Его вторая серия «Ивана Грозного» была запрещена. Но нам он ее показал. Вышло постановление о «Большой жизни». Эйзенштейн был удручен и подавлен; я назначен заведующим кафедрой. И вот предо мной стояла задача провести кафедру, посвященную проработке и осуждению творчества Сергея Михайловича,— осуждению гениальной второй серии «Ивана Грозного»!

Я знал, что Эйзенштейн все понял, я знал, как тяжело ему, ибо я сам бывал не раз прорабатываем.

«Проработка» состоялась, но всем членам кафедры удалось провести ее с необходимым тактом, нам удалось не оскорбить художника и не растравить чудовищной раны Эйзенштейна; он вышел с нашего заседания глубоко благодарный,— он понял нашу любовь к нему, наше сочувствие, несмотря на проведенную «операцию».

После этого заседания Сергей Михайлович поехал ко мне домой, просидел до позднего вечера и нашел в себе силы весело мечтать о горячем воздушном пироге с мороженым внутри и заговорил об исправлении второй серии «Грозного».

Я считаю, что наиболее важную работу мы проделали с Сергеем Михайловичем над программой кинорежиссуры для ВГИКа, автором программы был Эйзенштейн, но он много и внимательно советовался по поводу нее со всеми членами кафедры, и в частности со мной. А курс, разработанный мною в книге «Основы кинорежиссуры», являлся как бы введением в курс режиссуры Эйзенштейна, поэтому он написал такое хорошее предисловие к этой книге и не только разрешил мне, но и посоветовал включить в книгу его статью «Монтаж 1938».

Во время моей защиты докторской диссертации Эйзенштейн ехидно спросил:

— Почему, Лев Владимирович, вы изъяли из диссертации «Монтаж 1938»?

Я ответил:

— Я не хотел, Сергей Михайлович, присваивать себе вашу замечательную работу.

Я должен благодарить судьбу за то, что она мне подарила счастье жить с Сергеем Михайловичем, и для меня является великой честью, что он в свои предсмертные часы думал немного и обо мне, когда писал мне последнее письмо о цветном кино. Сердце мое всегда будет с Сергеем Михайловичем.

И еще несколько слов для молодежи.

Судьба Эйзенштейна грандиозна: он познал мировую славу и прошел сквозь тяжелейшие испытания, но всегда, во все дни он оставался самим собой — со всеми одинаков. Эйзенштейн оставался Эйзенштейном и в дни печали и в дни мировой известности.

Я знаю других людей, чья слава затормозила их творческий рост и изменила их человеческий облик.

Эйзенштейн всегда был, остался и останется Эйзенштейном.

Он был великий непревзойденный *советский революционный художник,* теоретик, педагог.

Он был всегда другом своих учеников и другом своих товарищей. Он не жалел себя и отдал себя советскому искусству и особенно любимому им ВГИКу без остатка. Он был щедр — этот великий человек с огромным человеческим добрым сердцем. И мы, как вгиковцы, должны быть счастливы, что именно в наших вгиковских стенах подвизался Эйзенштейн, что в них он творчески рос и с великой щедростью отдавал свои знания всем, кто учился у него, или помогал ему, или просто находился рядом с ним.

Теперь, когда так отчетливо ясна необходимость преемственности нового от лучшего прогрессивного наследия старого,—роль Эйзенштейна становится особо значительной.

Истинный новатор в двадцатых годах, Эйзенштейн не переставал быть новатором до конца своей жизни и не перестает быть новатором и по сей день, ибо его искусство и его научные труды еще должны изучаться и быть актуальными и сейчас и в далеком будущем.

Эйзенштейн, как и его современник — Маяковский, встал в один ряд с классиками мирового искусства, а классическое искусство бессмертно!

Не все могут быть гениальными, как Эйзенштейн, но трудолюбивым и чутким должен быть каждый, и каждый, кто работает в кино или учится во ВГИКе, должен стараться быть в этом именно таким, как Эйзенштейн. Вот почему у Эйзенштейна надо учиться всем режиссерам, всем педагогам и всем студентам.

Человек, который приносит миру новое искусство и задушевное тепло своего сердца, — это настоящий человек, и таким для нас всегда будет Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он для нас всегда будет великим и живым.

БОРИС МИХИН

Первое знакомство

Шел 1923 год. Я был назначен заведующим производством Госкино и вместе со взятыми мною на учет оставшимися специалистами ютился в двух маленьких комнатах национализированного особняка в Малом Гнездниковском переулке.

И вот однажды во время занятий кто-то из товарищей ввел ко мне двух человек: одного постарше, другого помоложе, одного потолще, другого похудощавее. Оба представились мне — это были С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров. Помню, меня несколько поразил исключительно высокий регистр голоса Эйзенштейна и вздыбленные, торчащие во все стороны волосы на его голове. Александров был помоложе, казался красивее и, во всяком случае, выглядел более «обыкновенно». В то время он был помощником Эйзенштейна. Из разговора выяснилось, что Эйзенштейн — режиссер Первого Рабочего театра Пролеткульта. Фамилия эта мне тогда ничего особенного не сказала. Впрочем, в связи с ней я вспомнил о поднявшихся в Москве разговорах по поводу спектакля, казавшегося «левым» даже наиболее «левым» деятелям нового театра Пролеткульта. Это была переделка пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Часть наших киноспециалистов, видевших спектакль, отзывалась о нем с возмущением, как о недопустимом искажении классики. Другая часть хвалила спектакль. О Мормоненко-Александрове я знал, по рассказам товарищей, лишь то, что он участвовал в постановке и в процессе исполнения роли ходил по натянутой проволоке. Это был один из аттракционов, введенных Эйзенштейном в спек-

такль. Оператор Тиссэ, рассказывая мне об этом, подчеркивал, что проволока была протянута над головами зрителей и что несколько дней тому назад Александров чуть-чуть не был убит этой сорвавшейся во время спектакля проволокой. В тот вечер Тиссэ находился в театре и сам видел, как проволока лопнула и тяжелая металлическая стойка со звоном упала. Тиссэ не был ею задет, но стул, стоявший рядом с ним, разлетелся вдребезги. Обо всем этом я вспомнил, увидев пришедших ко мне товарищей. Я спросил о цели их посещения.

— Мы пришли к вам,— сказал Эйзенштейн своим удивительно высоким и тонким голосом,— с просьбой: помогите нам... Я решил впервые ввести в спектакль «Мудреца» кинематографическое действие. Вам интересно знать подробности? Извольте. Один из персонажей пьесы выходит у меня на сцену по проволоке, протянутой над головами публики. Мне хочется также ввести в спектакль демонстрацию на опускаемом экране специально снятого куска — детективного фильма «Похищение дневника Глумова». Мы пришли с просьбой дать нам возможность снять все, что мы для этого наметили.

Гости были очень настойчивы, и к тому же в них чувствовалась такая творческая убежденность, что я согласился...

Я выразил удивление тем, что в спектакль Островского вводятся совершенно посторонние аттракционы, не имеющие никакого отношения к содержанию пьесы. Сергей Михайлович тотчас мне возразил.

— В моем толковании,— сказал он,— спектакль — это свободный монтаж аттракционов, способных воздействовать на зрителя в нужном нам идейном направлении. Сюжет, фабула — все это уходит в прошлое вместе со старым театром, на смену ему идет театр агитаттракционных спектаклей, которым фабула не нужна. Важно, чтобы положения, взятые из пьесы, были украшены эмоционально воздействующими аттракционами. Цирк ими располагает, и мы поэтому обращаемся к нему...

Возможно, что за отдаленностью времени я не точно воспроизвожу слова Эйзенштейна. Могу лишь удостоверить, что их смысл был очень близок к тому, что Сергей Михайлович писал в своей известной статье «Монтаж аттракционов».

...Так или иначе, но я заинтересовался высказываниями Эйзенштейна и решил было пойти посмотреть его спектакль, но вскоре мне пришлось передать заведование производством своему товарищу Иванову, а самому идти на 3-ю кинофабрику налаживать ее и ставить по собственному сценарию первую картину Госкино — «На крыльях ввысь». За всеми этими делами я так и не смог найти времени, чтобы посмотреть «Мудреца». Производство между тем начало разворачиваться. В ход была пущена и 1-я фабрика — бывшая Ханжонкова, на которую я был назначен директором. Надо было подумать о творческих кадрах для моего нового детища. Здесь я вспом-

нил об Эйзенштейне и побежал смотреть его спектакль. «Мудрец» мне пришелся не очень-то по вкусу. Хотя он захватил меня смелостью решений, новизной и оригинальностью, было трудно примириться с тем, что от Островского остались «рожки да ножки». Но коллектив Эйзенштейна, его, так сказать, «труппа» мне понравилась. В то время она состояла из ряда лиц, с которыми я и сейчас встречаюсь на «Мосфильме». Это были нынешние режиссеры Гоморов и Левшин, актер М. Штраух и другие. Ребята все славные и большие энтузиасты своего дела. После целого ряда раздумий и обсуждений я решил добиваться привлечения Эйзенштейна вместе с его коллективом на работу в кино. Эта было нелегким делом. Руководители Пролеткульта Додонова и Плетнев не хотели выпускать Эйзенштейна из своих рук. Как директор 1-й фабрики Госкино я пользовался самостоятельностью в привлечении необходимых кадров. К тому же в вопросе об Эйзенштейне я получил поддержку начальства. После длительных переговоров с правлением Пролеткульта о привлечении С. Эйзенштейна на работу в кино наконец удалось добиться положительного решения при условии, что постановка С. Эйзенштейна будет осуществляться 1-й кинофабрикой совместно с Пролеткультом. Было решено создать первую картину, посвященную революционному рабочему движению в России. Будущему фильму было присвоено название «Стачка». Сценарий писали В. Плетнев, С. Эйзенштейн, И. Кравчуновский и Г. Мормоненко (Александров).

Это должен был быть первый фильм из серии картин, посвященных революционному движению. Для подготовки необходимой материальной и сценарной основы Госкино выделило члена правления т. Шутко.

Тем временем работа над сценарием «Стачка» шла своим чередом. Сценарий отвергал фабулу и индивидуальность героев. Материалом служили воспоминания старых большевиков. Сценаристами и группой был поднят огромный исторический материал. В то время, по глубокому убеждению Эйзенштейна, выдвижение личности героя, как и сама сущность «интриги-фабулы», являлось продуктом индивидуалистического мировоззрения, несовместимого с классовым подходом в кино.

Наконец переход Эйзенштейна вместе с его группой состоялся. Это стоило мне таких усилий, что казалось личным торжеством. Я подготовил студию к приему нового члена в нашу дружную производственную семью. Независимо от моего отношения к «Мудрецу» я чувствовал в Эйзенштейне талантливого, интересного, крупного человека и многого ждал от него.

Будущее показало, что я не ошибся. Впрочем, вначале мне пришлось много повозиться с моим новым режиссером — он не имел ни малейшего понятия о кино, как и все пришедшие с ним. С первых же дней совместной работы стало ясно, что Эйзенштейн человек ог-

ромной культуры и эрудиции. Он казался заряженным огромной творческой энергией. Мне нравились его энтузиазм и дерзание. Я начал знакомить его со спецификой кино и стал постепенно вводить его и коллектив в курс творческой и административной обстановки на студии. Необходимо было подобрать Эйзенштейну творческих помощников из числа кинематографических специалистов.

В первую очередь нужно было решить вопрос о подходящем операторе, близком по духу Эйзенштейну. Это должен был быть человек молодой, но опытный, мастер своего дела. Оператор Э. Тиссэ, казалось мне, удовлетворял всем этим условиям. Как показала их дальнейшая многолетняя совместная работа, они подошли друг к другу. Эйзенштейн признал удачу моего выбора, и мне было приятно читать в его статье о Тиссэ строки благодарности по моему адресу: «Спасибо проницательности и интуиции Михина. Заботливая рука тогдашнего директора кинофабрики Бориса Михина сразу наметила именно его как наиболее подходящего для нашей совместной работы...»

...Сценарий «Стачка» был закончен, и началось боевое крещение Эйзенштейна на производстве. До начала съемок Эйзенштейну и его группе была предоставлена возможность провести ряд кинопроб, предназначенных приучить новичков к условиям съемок. Я просил Тиссэ во время этих проб не подавлять Сергея Михайловича своим опытом, не ограничивать его в исканиях и выполнять все ставящиеся им творческие задачи... Вечерами, по окончании рабочего дня, мы втроем смотрели снятые пробные куски, обсуждали и критиковали их. Эйзенштейн не боялся критики. Было ясно, что он хорошо понимает значение принципиального обсуждения его замыслов. Чувствовалось, что он знает цену опыта и очень дорожит его накоплением в процессе проб.

...Мне как директору 1-й фабрики, ответственному за выдвижение нового режиссера, пришлось дать дирекции Госкино письменное поручительство в том, что картина «Стачка» не будет положена «на полку». Дело осложнялось тем, что вокруг этой постановки шли оживленные споры как непосредственно в кулуарах фабрики, так и вне ее. У Эйзенштейна, как у лефовца, были враги и друзья. Правление Пролеткульта в лице Плетнева зорко следило за каждым его производственным шагом. Правление Госкино боялось, чтобы Эйзенштейн из сценария «Стачки» не сделал бессюжетный монтаж аттракционов. Грешным делом, боялся этого и я. Первые два дня пробных съемок увеличили эти опасения, и правление Госкино, опасаясь провала картины, решило с Эйзенштейном расстаться. Я бросился спасать положение и выдержал ряд тяжелых боев. Последний, генеральный бой я выиграл, доказав правлению Госкино, и в частности тт. Кадомцеву и Голдобину, что в лице Эйзенштейна наше советское производство получает человека культурного, энергичного, обладающего огромной эрудицией, несомненно творчески ода-

ренного, который благодаря своим способностям очень быстро освоит и практически воспримет «тайны» кино. Я просил т. Кадомцева не слушать досужих «доброжелателей» и побольше верить мне и моему обещанию всячески помогать Эйзенштейну и вместе с фабричным коллективом сделать все возможное для успешной постановки этой первой большой картины, посвященной ответственной социальной теме.

Окончательно удалось отстоять Эйзенштейна, Александрова и других пришедших с ними работников лишь на основе специального решения правления Госкино. В соответствии с этим решением на меня были возложены обязанности консультанта при Эйзенштейне. Мне вменялось лично присутствовать на каждой съемке картины «Стачка». Я долго отказывался, ссылаясь на занятость по должности директора фабрики. Все же в конце концов пришлось пойти и на это условие.

Начались съемки. Эйзенштейн быстро прогрессировал в своих познаниях и скоро настолько одолел несложную технологию немого кино, что мое постоянное присутствие на съемках явно становилось лишним.

Работа шла дружно и слаженно. Съемки происходили ежедневно. Александров подготовлял их и принимал деятельное участие в их проведении.

Особое внимание Эйзенштейн уделял массовым сценам, в которых главным действующим лицом являлся народ. Просмотры руководством отснятого материала проводились по сценам и эпизодам.

Ежедневно в конце рабочего дня мы совместно с Эйзенштейном и Александровым разбирали, как прошла сегодняшняя съемка, и намечали все нужное для съемки, запланированной на завтрашний день.

Во время этих обсуждений Эйзенштейн, побуждаемый творческим азартом, неизменно жадничал. Ему постоянно казалось, что его съемочный аппетит дирекция в моем лице все время хочет сократить, что его заявки на просимое количество людей неосновательно урезываются. Особенно разгорелись страсти вокруг эпизода, в котором полиция и пожарники разгоняют рабочую демонстрацию, обливая ее участников водой из брандспойтов. Эйзенштейн считал этот эпизод одним из важнейших аттракционов в картине и требовал участия в массовке больше тысячи человек. Тщетно пытался я ему доказать, что такое количество людей не вызывается реальной необходимостью и что нельзя будет их рационально использовать.

Эйзенштейн не соглашался. Я предлагал снимать пятьсот человек, я доказывал, ссылаясь, в частности, на то, что и по смете нет денег на оплату большего количества людей. Эйзенштейн продолжал настаивать на своем, и мы поссорились. Это было худшее, что могло

произойти перед ответственной съемкой. Не желая портить Эйзенштейну творческого настроения, я пошел на хитрость и сказал ему, что хотя и считаю требование тысячи человек завышенным, но иду на это, а сам дал распоряжение привлечь к съемке только пятьсот человек. Я оказался прав. Сложная съемка затянулась, поливание водой породило много трудностей, и, для того чтобы справиться с массовкой в пятьсот человек, потребовались усилия всей фабрики.

Другой инцидент произошел между нами по более важному и принципиальному поводу.

Снимался один из узловых моментов картины: рабочие завода, приняв решение забастовать, сговорились начать забастовку по заводскому гудку, который должны были дать руководители забастовщиков. Вот содержание этого эпизода. Рабочие завода, предупрежденные о сигнале, напрасно ждут его, чтобы бросить работу. Момент, следовательно, очень напряженный — это кульминационная часть сцены. Итак, все готово, гудок должен прогудеть! Но, когда представители рабочих — их роли исполняли Антонов и Левшин — врываются в котельную, они наталкиваются на сопротивление машинистов (их играли Александров и Сальников), которые не подпускают их к гудку. Завязывается борьба. По смыслу ситуации она должна быть энергичной, но кратковременной. Однако Эйзенштейн увлекся моментом как выигрышным аттракционом и поставил его в виде сложного циркового номера с элементами борьбы, скачков и бросания людей в бочки. Среди всего этого набора акробатических трюков во время драки персонажей должны были быть нанесены удары табуретом по голове одному из участников сцены. Эйзенштейн задумал, что от табурета силой удара будут откалываться все новые куски. Для этой цели табуретка была склеена в заранее намеченных местах. Когда приступили к съемке, произошел ряд курьезов... Пока сцену репетировали, все намеченное удавалось. Но, как только Тиссэ начинал снимать, все шло не так — то неправильно наносился удар, то табуретка ломалась в неположенном месте. Тогда начинали снова репетировать... Много режиссерских и актерских дублей оказались безуспешными. Но наконец сцена замечательно удалась, и все очень обрадовались. И тут оказалось, что во время съемки у Тиссэ не хватило пленки. Пришлось снова репетировать и снова снимать.

Однако главная беда заключалась в том, что сцена по времени и метражу непомерно растягивалась. И этот недостаток не искупался самодовлеющим интересом, который возникал у зрителя к драке,— она уводила внимание от главного, от того, что рабочие напряженно ждут гудка, который должен призвать к началу забастовки. Мне казалось бесспорным, что весь аттракцион «борьба за гудок» был перегружен техническими трюками и задерживал развитие действия. Сцена требовала переделки и сокращения. Ее следовало проводить

в более быстром темпе. Эйзенштейн не соглашался с моим мнением и в подтверждение приводил аргументы, заимствованные из модной в то время теории актерской биомеханики, в которой я отказывался что-либо понимать. Однако во время монтажа картины он частично согласился с теми, кто требовал сокращения сцены, и вырезал значительное количество снятого материала.

Вспоминается еще один эпизод. Съемка шла на натуре, где-то у Симонова монастыря. Снималась сцена, в которой с завода вывозят на тачке директора. Эйзенштейн решил применить в сцене метафору, уподобив директора жабе, и потребовал от съемочного коллектива, не теряя времени, поймать живую жабу. Съемки остановились, все бросились к расположенному около монастыря заброшенному пруду. Больше всех досталось реквизитору Романовой: ей пришлось лезть в холодную грязную воду (дело было в октябре) и чуть ли не по пояс в воде искать лягушек. Все найденные и пойманные лягушки режиссером браковались, ни одна его не удовлетворяла — то они были малы по размеру, то не подходили по своему внешнему виду. Люди со всех сторон несли пойманных жаб, но режиссер всех их неумолимо браковал. Результат осмотра неизменно заканчивался короткими репликами Сергея Михайловича: «Не годится! Мала, поймайте другую!» Время шло, Эйзенштейн нервничал. Кто-то бросился на Арбат в зоологический магазин, поехали и в зоологический сад, но ничего подходящего не нашли и вернулись обратно с пустыми руками.

Повезло реквизитору Романовой — она после долгих мучений и поисков, стоя по колено в болотной воде, нашла наконец подходящую жабу. Но уже было поздно, нужный для съемки свет ушел, и рабочий день пришлось закончить. Жаба была уже не нужна, и ее снова бросили в воду.

Сначала такие эпизоды меня раздражали, я считал их причудами. Но постепенно мне стало совершенно очевидно, что Эйзенштейн удивительно своеобразно, точно и конкретно видит сцену и стремится к тому, чтобы ее реализация полностью сохранила все задуманное. Он рос от эпизода к эпизоду, от сцены к сцене, становился опытнее и все требовательнее к себе и другим. Я видел, как многое из того, что могло показаться капризом, оказывалось обоснованным упорством, проявляемым для бескомпромиссного достижения художественной задачи.

В конце 1924 года картина была закончена и в начале 1925-го появилась на экране.

Выход «Стачки» был воспринят как крупное для нашего кинопроизводства событие. Она получила высокую оценку нашей общественности. Пресса в центре и на периферии поместила положительные отзывы. «Правда» назвала фильм *«первым революционным произведением нашего экрана»*.

Время показало, что все эти оценки были вполне заслужены.

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

Из воспоминаний режиссера-ассистента

Действительно, с тех пор прошло сорок восемь лет!.. Я смотрю на этот архивный документ:

> Госкино просит Вас посетить закрытый просмотр исторической кино-фильмы
>
> «БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»
>
> (1905 год)
>
> имеющий быть 28-го декабря 1925 года в помещении 1-го Госкинотеатра (б. Художественный) Арбатская площадь, 22.

Но это было не первое представление картины. Первое — торжественное — состоялось по особому и чрезвычайному поводу.

Следует рассказать, что этот фильм делался по заданию Юбилейной комиссии ЦИК СССР, созданной для организации празднования двадцатилетней годовщины революции 1905 года. Комиссия предъявила студии жесткие требования: съемки следовало начать в августе, а сдать фильм в декабре, к годовщине московского вооруженного восстания. Фильм предназначался для демонстрации на юбилейном заседании ЦИК СССР.

Михаил Иванович Калинин принимал близкое участие в создании картины, и в его кремлевском кабинете не раз собирались мы для решения творческих и организационных вопросов.

Особенно запомнилось заседание, обсуждавшее вопрос музыкального сопровождения фильма. Присутствовали дирижеры Большого театра и музыканты.

Посмотрев материал картины, один из знаменитых дирижеров заявил:

— Я не знаю, какую музыку можно подобрать для этого фильма. Что должна выражать музыка, когда на экране показывают гнилых червей на тухлом мясе?

— Гнев матросов! — ответил Михаил Иванович Калинин.

В результате за подготовку музыки смело взялся дирижер ГАБТ Ю. Файер.

Было решено, что фильм будет демонстрироваться после торжественного заседания в Большом театре на огромном экране в сопровождении симфонического оркестра и хора.

Это был первый случай демонстрации фильма в Большом театре. Да, собственно говоря, в двадцатых годах кино и не было еще причислено к музам — его не считали за искусство. Среди многих представителей мира искусств кино считалось в те времена незаконнорожденным ребенком театра и фотографии.

И когда мы устанавливали экран на сцене Большого театра и проекционную будку в ложе бельэтажа, мы не обнаружили среди окружающих особого восторга, скорее, мы замечали скептическое отношение. Оно усугублялось тем, что прокатчики, «знатоки публики», просмотрев черновой монтаж фильма, пришли к заключению, что «Броненосец «Потемкин» не представляет интереса для коммерческого экрана — зритель не будет смотреть такой картины.

«Знатоки» были удивлены и даже возмущены тем, что в картине не было сюжета в их понимании — не было любви, погонь, приключений, поцелуев, то есть всего того, что (по их мнению) хочет смотреть публика и что составляло тогда содержание почти всех картин.

Кое у кого зародилось сомнение и в том, целесообразно ли показывать фильм на торжественном заседании. Обсуждался вопрос о замене «Броненосца «Потемкин» фильмом «Девятое января». Но все же решили показать на торжественном заседании наш фильм.

И этот незабываемый вечер решил судьбу фильма!

Правда, все шло не так гладко, как планировалось.

Мы не успевали...

И когда наступил день торжественного юбилейного заседания, мы еще монтировали фильм.

Когда наступил час показа, последние части еще не были готовы.

Оператор Э. Тиссэ уехал с готовыми частями в Большой театр и вынужден был начать просмотр. С. Эйзенштейн отправился следом за ним с предпоследней частью. Я остался «доклеивать» последнюю часть. Закончив, я повез ее на просмотр, но мой мотоцикл «отказал» у Иверских ворот, и мне пришлось бежать до Большого театра пешком...

Когда я взбегал по лестницам к кинобудке, меня поразил гром аплодисментов, доносившийся из зала. Это был первый радостный признак успеха.

Но успех превратился в подлинный триумф, когда на экране появился поднимающийся на мачту «Потемкина» красный революционный флаг. Да, это был действительно красный флаг в черно-белой картине — мы раскрасили его красными чернилами.

Зал поднялся, и зрители устроили овацию нашему фильму. Оркестр прекратил играть — все равно ничего не было слышно. Музыканты приветствовали картину вместе со всеми зрителями.

Просмотр превратился в праздник советского кино.

Первые зрители приветствовали восставший броненосец.

Приветствовали и мастерство режиссера, сценариста, оператора.

Интересна и поучительна история создания фильма.

Вначале предполагалось создать юбилейный фильм «1905 год» и показать в нем главные события первой русской революции.

Автор сценария, старая коммунистка Нина Фердинандовна Агаджанова, собрала огромный фактический материал и познакомила нас со многими участниками первой революции. Сценарий был тщательно проконсультирован и одобрен. Мы приступили к съемкам большой революционной киноэпопеи.

У нас тогда не было достаточного опыта, чтобы определить точный метраж фильма. По мере того как мы снимали эпизоды в Москве и Ленинграде, становилось ясно, что в одну картину такой материал нельзя вместить. Тогда С. Эйзенштейн, ссылаясь на короткий срок, в который фильм должен быть окончен к юбилейным дням, предложил взять сорок кадров сценария, посвященных эпизоду восстания на «Потемкине», и на материале этого эпизода отобразить сущность и значение революционных событий 1905 года.

Времени на написание подробного сценария не было. Был изложен короткий план будущего фильма и его задачи. Группа выехала в Одессу. Погода в Одессе оказалась неподходящей — туманы... Другие съемочные группы ждали солнца. Помню, как мы наняли лодочника за три рубля, погрузили с оператором Тиссэ съемочный аппарат и наснимали «туманов». Эйзенштейн разработал сцену туманного траурного утра для эпизода похорон матроса Вакулинчука...

В Одессе мы беседовали с участниками и очевидцами восстания на броненосце. Одесский Истпарт доставлял обильный материал. Сценаристка и постановщик работали неутомимо. Все писатели, появлявшиеся в Одессе, помогали в сценарном творчестве.

Объекты съемки готовила «железная пятерка» — так называли эйзенштейновский съемочный штаб, в который входили ассистенты режиссера М. Штраух, А. Антонов (игравший роль Вакулинчука), М. Громов, А. Левшин и я, режиссер-ассистент, игравший роль офицера Гиляровского. Девизом нашей «пятерки» было: «все за одного — один за всех». Мы не знали невыполнимых заданий и готовы были день и ночь осуществлять поручения нашего режиссера.

Директором съемочной группы был А. Котошев, а уполномоченным студии Я. Блиох.

Все вопросы решались молниеносно.

Фильм рождался, как песня,—писал впоследствии С. Эйзенштейн (тогда никто из нас еще не знал, как трудно рождаются песни).

Было уже начало декабря, когда мы подошли к съемкам эпизода сбрасывания офицеров в воду. Исполнители ролей офицеров отказались от рискованного занятия купаться в ледяной воде. Тогда А. Левшин и я прыгали в воду за всех.

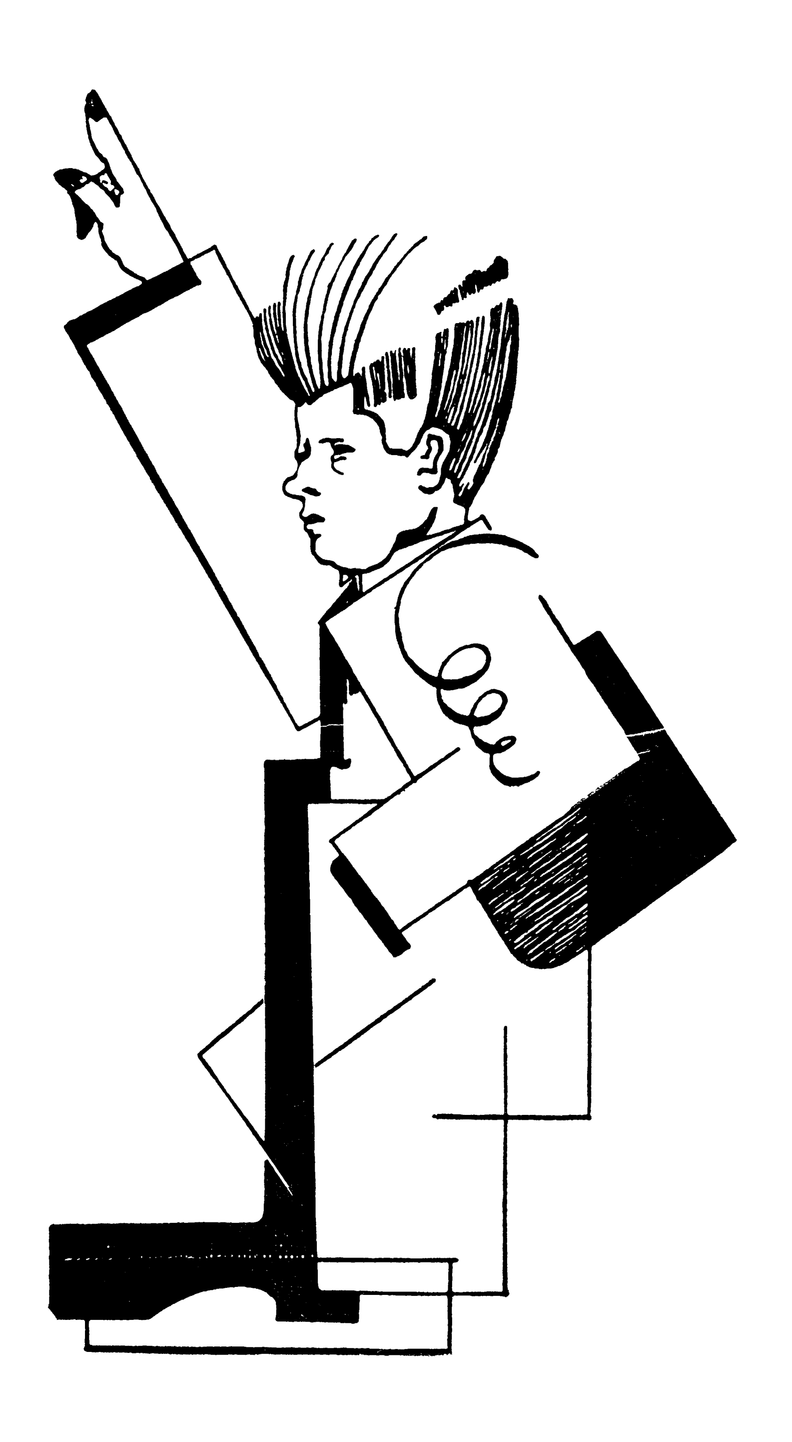
Когда исполнитель роли судового священника отказался падать с лестницы, мы загримировали Эйзенштейна, и он отчаянно дублировал несколько раз это падение.

Не было такого случая, чтобы мы отменяли съемку. Туман ли, мороз ли, ночь ли — мы всегда находили, что снимать.

Был у нас трагикомический случай со съемкой кадра, который, к сожалению, не вошел в картину. Предполагалось снять эпизод, соответствовавший историческому факту. При встрече восставшего броненосца с эскадрой Черноморского флота был дан предупредительный залп, после чего мятежный броненосец, не желавший сдаваться, поднимал красный флаг. Организация залпа эскадры была сложная. Мне пришлось съездить в Москву, побывать у председателя Реввоенсовета СССР и Наркомвоенмора М. В. Фрунзе и получить у него личное разрешение выстрелить из всех орудий Черноморского флота.

Настал день съемки. Мы расставили несколько съемочных камер на вершинах Балаклавских гор, а флот ушел за горизонт, чтобы развернутым строем войти в кадр. На съемку приехало много гостей. Эйзенштейн повел их на командную вышку. Операторы чистили камеры и объективы, так как флот был еще далеко. Гости спросили Эйзенштейна, как будет дана команда для общего залпа. Радио у нас в группе тогда не было, и сигнал был самый примитивный. Эйзенштейн и показал этот сигнал гостям — взмахнул белым флагом, и... флот дал залп. Оказывается, этот сигнал увидели с кораблей в подзорные трубы. Повторить залп было уже невозможно. Кадр пропал. Эйзенштейн расстроился и уехал в Москву монтировать фильм, поручив нам с Э. Тиссэ съемку финала.

Нам не удалось снять и заключительного кадра картины, когда броненосец с поднятым красным флагом идет по бурному морю сквозь направленные на него орудия эскадры. Крейсер, который мы должны были снимать вместо «Потемкина», поставили на ремонт в сухой док. Но мы вышли из положения: поставили аппарат на тележку и подъехали под крейсер. Получилось своеобразно. Крейсер как бы распарывал экран своим килем...



ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ

Через всю жизнь

Он с первой же встречи вызвал у меня огромный интерес. Постоянно тревожил мое ненасытное любопытство. Странно красивый, шевелюрный, ловкий, он казался озорным и мудрым. Был беспощаден в своих остротах и многообразен в проявлениях самых теплых товарищеских чувств. Он был душою ГВЫРМа (Государственных высших режиссерских мастерских, руководимых Мейерхольдом). Мейерхольд с пророческой ясностью выделил этого лобастого студента, и Эйзенштейн сразу стал его надежной опорой, интерпретатором его мыслей и замыслов. Мейерхольд доверил ему вести занятия со студентами ГВЫРМа по биомеханике. Если Урбанович, Злобин были великолепны в своем чисто техническом мастерстве, в преодолении всех трудностей этой синтетической науки движения, то Сергей Михайлович Эйзенштейн проникал в ее глубины, постигал ее философию.

С огромным интересом я слушал его рассуждения о движении человеческого тела в пространстве, о раскрытии эмоций человека, особенностей его характера в калейдоскопе сменяющих друг друга мизансцен, о мизансценах, взрывающих ограниченность пространства и времени. Эйзенштейн тогда уже говорил об аттракционе, который превращал обыденность в необычное, иллюзии в реальность и реальность в иллюзию.

Образность в высказываниях Эйзенштейна складывалась из удивительных, чаще всего неожиданных ассоциаций. Они соединяли, казалось бы, несоединимые понятия. Огромная эрудиция Эйзенштейна давала ему возможность — уже в те студенческие годы — раздвигать рамки мейерхольдовских теорий, дополнять их по-своему, обогащать примерами, взятыми из всех областей науки и искусства. Биология, история, механика, живопись, литература — все включалось в его теоретические построения. Было в Эйзенштейне что-то от юноши эпохи Возрождения. Однако и разница была весьма явственной. Если человек классического Ренессанса погружался в глубь веков, искал образы гармонии духа и плоти в богах Греции, в искусстве Рима, чтобы утвердить прекрасное в жизни своих современников, то Ренессанс Эйзенштейна (кстати, как и са-

мого Мейерхольда) был иным. Чудо настоящего, чудо революции было столь огромно, столь радостно, что смысл нашего советского Ренессанса был уже не в воскрешении ушедшего, а в поисках нового, впервые открываемого. Это был Ренессанс духа, сбросившего любые путы и обращенного в будущее. Для Эйзенштейна было ясно, что наша эпоха Возрождения определяется самой Октябрьской революцией. Художник должен подняться до ее уровня. Наш Ренессанс был Ренессансом не вопреки времени, а благодаря времени, и пути его вели в космическое будущее.

Октябрьская революция воспринималась как титаническое начало новой эры. И по сей день лучшее в нашей культуре, прекраснейшее в наших идеалах всегда в том, что открывается впервые в созидании, в борьбе, в творимой красоте вновь рожденного мира, во имя человека и его дел. Культура будущего возникает из множества культур прошлого. Биомеханика, как закон сценического движения, включает в себя тщательно отобранные и изученные законы движения всех эпох и народов.

Так понимал Эйзенштейн смысл мейерхольдовской биомеханики, казалось бы, предмета только тренировочного, развивающего только тело актера.

Эйзенштейн понимал уже тогда, что биомеханика — это путь сочетания жизненно обобщающих форм изобразительного и сценического искусства. Для Эйзенштейна биомеханика была мостом к его теории монтажа аттракционов. Это были идеи большого плана о ритме явлений, об утверждении меры как основного закона художественного действования. Законы эйзенштейновского понимания искусства были насыщены динамизмом активного пересечения пространства и времени. Взрывчатая динамика эйзенштейновских представлений об искусстве вела к разрушению привычных, устоявшихся норм восприятия, но не в целях нигилистического уничтожения реальности явлений и форм. Нет! Это разрушение велось в целях смелой игры реальных форм и явлений и никогда не было абстрактным. Когда вещность теряла себя, она переставала быть предметом искусства для Эйзенштейна. Смещение, а не уничтожение — вот его путь. Смеясь, он называл уничтожателей «палачами мира», но зато страсть к проникновению в сокровенное не оставляла его ни на мгновение. Наивно считать, что новаторство Эйзенштейна шло «на вы» на все искусство, и сущее и свершившееся. Он понимал, он уважал, он постигал пройденные пути, величие мастеров, художников и поэтов прошлого. Он постигал целые эпохи художественных взлетов и поисков. Пушкин, Маяковский, Хлебников, Леонардо, Микеланджело, Фальконе, Золя, Достоевский, Гоголь... да разве всех перечислишь? Они все включены в его палитру мастерства. И русская художественная школа, и передвижники, и искания «Мира искусства» — все пересматривалось, переоценивалось и постигалось им.

Не потому ли в «Броненосце «Потемкин», создавая новый язык кинематографии, будучи Кириллом и Мефодием новой азбуки искусства, он сумел сочетать все особенности нового киномонтажа, все особенности неожиданных ракурсов, усложненных и ускоренных ритмов, с кадрами, в которых явственно проступают черты высокого искусства русской реалистической школы живописи.

Эйзенштейн был истиным сыном Октября. Революция была его стихией, вела его к народным массам, к созданию новой, социалистической, обновляющей человечество культуры.

Но этот «потемкинский» Эйзенштейн был таким уже в самом начале своего пути, еще в те годы. Мне довелось вместе с ним работать в так называемой исследовательской группе ГВЫРМа. В составе этой группы было всего несколько человек, во главе с Мейерхольдом. Мы прорабатывали некоторые положения мейерхольдовской системы, искали методы записи жестов и мизансцен.

Оружием Эйзенштейна было слово, жест, мизансцена и карандаш. Он рисовал без конца, рисовал в каждую свободную минуту и даже тогда, когда был занят: на заседаниях, на лекциях и когда читал лекции студентам сам. Его рисунки можно разделить, во-первых, на утилитарные, имеющие служебное значение (рисунки декораций, реквизита, наброски мизансцен и т. п.); во-вторых, — творчески интерпретирующие литературные произведения свои и чужие (иллюстрации, раскадровки и т. п.); в-третьих, — сатирические (шаржи, карикатуры, я бы сказал, комиксы); и наконец, в-четвертых, — художественные работы, оригинальная эйзенштейновская графика. Они дают простор его мировидению, показывают всю силу его художественного гения, раскрывают такие черты его таланта, которые в других видах искусства так раскрыться не могли бы.

Но все эти четыре раздела эйзенштейновской графики, конечно, неотделимы друг от друга.

Утилитарная раскадровка — схема для себя, для участников его съемочной группы или для его студентов — блещет той же остротой композиционного построения, необычностью ракурсов, смелостью гиперболизации и мастерством тональных сочетаний.

Я, охватывая в этом кратчайшем обзоре некоторые черты, свойственные искусству Эйзенштейна и его личности, говорю о них не в хронологическом порядке, а включая и первоначальный этап его студенческих лет.

Эйзенштейн в своем развитии как художник приобретал, конечно, все новые и новые черты, раскрывались все новые грани его дарования, но, по сути дела, весь путь художника уже был запроектирован изначально, всей его ранней биографией, жизнью в семье, традициями дома и широким кругом знаний и интересов. Как в зерне заложен до мельчайших подробностей разработанный облик будущего растения, так и в искусстве Сергея Михайловича все его определяющие черты уже были в зерне его юношеского развития.

Даже такие удивительные связи, как Эйзенштейн и Мексика, Эйзенштейн и Древняя Русь, Эйзенштейн и Америка, Франция, Восток, предчувствовались уже в его гвырмовских графических поисках. Мизансцена «Александра Невского» или гениальная композиция «Ивана Грозного» не противоположны «Броненосцу «Потемкин», а продолжают уже явственно виденное им тогда художественное решение. А «Броненосец» с удивительными вариациями его массовых сцен, его укрупнений и дальних планов впрямую продолжает еще мейерхольдовский период, найденную линию биомеханических сочетаний в поведении отдельного актера и актерских масс.

Лестница «Потемкина», кадры «Мексики», строй «свиньи» в «Невском», пляска-оргия в «Иване», эти круги, треугольники, сплетения масс, то завихряющиеся в непрерывности, то остриями пронзающие друг друга, — все это кино-театрально-графические продолжения замечательных находок Эйзенштейна в мейерхольдовский период. Именно в тот период он, «встав на дыбок, достал потолок».

В ГВЫРМе я, однако, не до конца понимал Эйзенштейна и не полностью солидаризировался с ним. Я в то время (кстати, как и очень многие, я бы сказал — большинство) видел в Эйзенштейне ниспровергателя наотмашь. Его часто эпатирующие высказывания я не умел воспринять как, по сути дела, не противоречащие всему духу его творчеству. Его тишину я не умел тогда заметить, его нежность разглядеть, его юношескую взволнованность и даже застенчивость почувствовать. Потом все пришло, понимание стало полным. Теперь ясно, что Эйзенштейн гораздо больше размышлял, чем показывал это. Его творческое наследство еще ждет от нас, знавших истоки его проникновения в мир, серьезного изучения и исследования, если мы хотим пройти по лабиринту его художественных постижений. Мы должны восстановить и время и окружение, и первые шаги в кино. Кино... Оно было необходимо Эйзенштейну, он знал, что история великой кинематографии началась вовсе не с аппарата Люмьера. Уже в наскальных рисунках человек шел к кино. В неподвижности, свойственной вечности, в великой статике «мгновенье, остановись» человек не мог выразить свое и всего мира движение, непрерывное, диалектически противоположное и покою вечности, и покою остановленного мгновения. Человек хотел навеки уловить в своих рисунках (и в слове, конечно) зыблющуюся неуспокоенность своих судеб. Для каждой эпохи своих. Из судеб этих складывается лестница в небо для достижения и преодоления его законов. Но как выглядит каждый камень, положенный в ступени лестницы, как складываются жизни, сплетения их, и жизнь каждого отдельного человека до ухода в смерть, как все это выглядит, какие дела он совершает, чему удивляется и что любит — все это нужно показать в движении, становлении и развитии. Жажда увидеть это и иметь возможность повторить виденное и привела человека к кинематографу. Для Эйзенштейна кине-

матограф — великое искусство движения, искусство, оперирующее бесконечностью и феноменами конечного во всем их многообразии. Желание уловить законы миростроительства, миродвижения привело Эйзенштейна к творениям Маркса (он, как известно, хотел поставить фильм по его «Капиталу»). Вот почему Эйзенштейн по-серьезному, отнюдь не дилетантски, изучал не только политэкономию, но и биологию, мечтая постичь когда-нибудь все тайны рождения жизни и сознания еще в эмбрионе. Из этого же ощущения ступеней эпох — стремление познать все эти эпохи. Мудрое уважение к историческим путям всех рас, всех народов, желание понять все пути, ведущие к великому всепланетарному единству человечества. Но при этом раскрывается его сыновняя, немеркнущая любовь к России. Он верил ей и в нее. Он знал — этой стране суждено величайшее будущее в устроении мира. Стране Третьего Рима, в самых глубинах своего прошлого, даже под гнетом монгольского ига, даже в братоубийственных распрях княжеской Руси, в немощи царской России не терявшей своего чувства всемирности, набиравшей силу, претерпевшей во имя будущего — и это будущее должно было ей принадлежать.

Итак, в первые годы наших встреч я не сразу нашел с ним общий язык. В театре я шел в большой степени от детской игры и от детского праздника. Меня увлекли проблемы соучастия зрителя в спектакле и спектакля, продолженного в жизни ребенка (длительная игра). Мейерхольд и для Сергея Эйзенштейна и для меня был мэтром, учителем искусства, но грани его дарования оценивались нами по-разному. Мейерхольдовская игра в производственный театр, синеблузую прозодежду и пр. и в некоторых спектаклях хладнокровный конструктивизм увлекали меня гораздо меньше, чем мейерхольдовская «театрализация», смелая интерпретация драматических произведений.

Эйзенштейна увлекала биомеханика — я, каюсь, не видел в ней панацеи. Сергей Михайлович параллельно работал в Пролеткульте. Вскоре так случилось, что, после того как Эйзенштейн ушел из Пролеткульта, туда был приглашен я. Эйзенштейн к этому отнесся довольно жестко, считая, что руководители Пролеткульта не проявили должной принципиальности при этой смене.

Впоследствии у нас возникли, однако, очень хорошие отношения, я бы сказал — дружба, прерванная только смертью Сергея Михайловича. Мы вместе работали на «Мосфильме». У нас оказалось много общих привязанностей и во многом одинаковые взгляды. Эйзенштейн очень высоко ценил Довженко, а я любил этого режиссера и дружил с ним крепко. Эйзенштейн чрезвычайно радовался творческим удачам Медведкина. Для меня Медведкин был замечательным мастером. Творческий путь Эсфири Шуб был дорог нам обоим. И, кроме того, в то время я все больше и больше ощущал величие самого Сергея Михайловича. Этакую громадину чувство-

вать всегда рядом было большим счастьем. Меня волновала его судьба. Вся биография Эйзенштейна даже в те годы казалась почти легендарной. В ней перемежались победы, взлеты — с недооценкой, непониманием и производственными трудностями. На него обрушивались тяжелые удары.

После «Бежина луга» обстоятельства так сложились, что в трудную для Сергея Михайловича минуту, будучи в то время руководителем кафедры режиссуры во ВГИКе, я пытался всемерно помочь Эйзенштейну в работе его режиссерской мастерской во ВГИКе. Фактически я чувствовал себя помощником Сергея Михайловича и, проводя официально руководство кафедрой, считал его ее фактическим руководителем и основным педагогом. Тогда-то наша дружба и окрепла. Именно тогда и началась та столь радостная для меня эпоха, когда Сергей Михайлович по договоренности со мной рисовал на заседаниях кафедры на специальных листках рисунки для меня.

По мере нашего сближения рисунки эти представляли для меня все больший и больший интерес. Они становились, я бы сказал, все более личными, все более для меня специально сделанными. Они касались тем моих картин. В них были шаржированные и полушаржированные мои портреты, некоторые наши общие оценки под пером Эйзенштейна приобретали графическое решение.

Через несколько лет Эйзенштейн стал художественным руководителем «Мосфильма». Он хорошо и по-товарищески помог мне в работе над «Делом Артамоновых». В эти первые месяцы войны мы довольно часто бывали вместе на киностудии и в квартире его и Тиссэ. Эйзенштейн был для меня и многих кинематографистов образцом, так сказать, эталоном художественного руководителя. Кабинета в обычном смысле этого слова Эйзенштейн не имел, ничем он не подчеркивал своего руководящего положения. Он был до удивительного и внимательным и отзывчивым другом. И не только с ведущей режиссурой он держал себя так. Внимание его к молодым было еще больше. Я понял, почему так искренне, так горячо любили его ученики. Он увлекал, он часто говорил о предметах, непосредственно с работой не связанных. Мне думается, что каждый встречавшийся с ним в работе невольно подымался на более высокую ступень понимания вещей и оценок. Он иногда зло острил, но ирония его была целительной даже тогда, когда он беспощадно разбирал безвкусные материалы картин, неудачи, политические и философские бессмыслицы, попадавшиеся в произведениях, критикуемых им. И все же как художественный руководитель он был воплощением такта, обижаться на него было нельзя. Он был соучастником в деле, сидел обычно за круглым столиком и говорил всегда только по самой сути, по главному смыслу, никогда не уделяя внимания мелочной опеке и административному восторгу.

В это время его рисунки стали как бы дневником, заметками по поводу его мыслей о картинах товарищей. Он умел уважать труд

своих коллег. Что касается лично меня, то, как выяснилось, он хорошо знал мои картины и картины Веры Павловны Строевой, с которой мы долгие годы работали вместе. Он очень высоко ценил нашу совместную постановку «Петербургская ночь», очень хорошо принял фильм Веры Строевой «Поколение победителей». С громадным уважением оценивал он в творчестве Веры Павловны принципиальность позиций, ясность взглядов на искусство, истинную революционность мышления, интернационализм, свойственный ей. Такое отношение к работе Веры Павловны было мне дорого. Она вместе с Серафимой Рошаль в той или иной мере участвовала в создании почти всех моих фильмов.

Связывала нас также и дружба с домом Вишневских. Всеволод Вишневский — драматург — и жена его, художница Софья Вишневецкая, часто собирали у себя друзей. Там бывали Довженко, драматург Александр Штейн, Ефим Дзиган и Раиса Есипова, Эсфирь Шуб, Юлия Солнцева. Я дружил с Вишневецкой еще с 1919 года, и благодаря ей и для меня и для всех, собиравшихся там, этот дом стал дорогим. Там легко дышалось, люди узнавали друг друга ближе. И там, в этом кружке, присутствие Эйзенштейна было своеобразным подарком каждому из нас.

Эйзенштейн говорил немного, больше слушал. В то время Софья Касьяновна специально ездила на лекции Эйзенштейна во ВГИК, чтобы понять, постичь его творческую мысль в кино. После таких лекций она всегда приходила взволнованная и очарованная.

Не все было просто. Нельзя не вспомнить трудную ситуацию, которая создалась у Сергея Михайловича в связи с постановкой «Валькирии» Вагнера в Большом театре. Эйзенштейн был приглашен режиссером этого спектакля. Это должен был быть торжественный, парадный спектакль в фарватере советско-германских дипломатических отношений. Спектакль был интересно задуман Эйзенштейном, но он был труден для него психологически. Этот вагнеровский парад тевтонских героев в то время, когда все более реальной была война с фашистской Германией, не мог его устроить. В его рисунках отражен этот период: поиск вагнеровского образа и подспудные, тревожные ощущения Эйзенштейна.

Потом война... Мы все предчувствовали ее, и все же это была великая неожиданность. Вишневский — воин по духу и жизни, боец в прямом смысле этого слова, моряк с юношеских лет и пламенный художник — знал, что пришло время, требующее великого единства всего народа в решающем сражении двух миров.

Эйзенштейн сбросил с себя последние остатки эстетического восприятия мира. Он еще в «Александре Невском» вместе с Сергеем Прокофьевым включился в эту войну. Его эстетика взяла в руки меч и надела забрало, чтобы разить забрала и мечи псов-рыцарей всех времен. Эйзенштейн ушел в работу по горло. Дни и ночи проводил он на студии, всемерно помогал производству военных

киносборников. Трудности боев на фронтах Отечественной войны не ослабляли, а удесятеряли силы. Надо было стиснуть зубы, действовать непрерывно, планово, ярко. Именно в дни бомбежек Москвы я заканчивал «Дело Артамоновых». Я до сих пор храню записки Эйзенштейна с его высказываниями по моему материалу фильма. В дневнике рисунков этим дням отведено много места, где рядом с грозными росчерками войны находятся шутливые, веселые наброски, связанные с моей картиной и со мной. Иногда в рисунках того времени можно найти высказывания Эйзенштейна, записи мыслей, связанных с темами рисунков или темами заседаний худсоветов, на которых он рисовал. В афористических этих заметках звучит тревога Эйзенштейна по поводу путей нашего кино, по поводу работ отдельных товарищей, по поводу творческих вопросов в большой кинематографии.

В годы войны отношения наши стали более личными. Дело в том, что день рождения моей дочери — Марианны Рошаль (ныне тоже кинорежиссера, а тогда студентки ВГИКа) и день рождения Сергея Михайловича Эйзенштейна совпали. Эйзенштейн с нежностью и вниманием относился, как он говорил шутя, к своей сверстнице. Эти дни рождения он отмечал у нас.

В Алма-Ате мы жили все вместе в одном доме. Этот дом казахи ласково называли «лауреатником». Собирать гостей было радостно и видеть друг друга было необходимо. В эти дни рождения к нам приходило много молодежи — друзей моей дочери. В этом кругу молодежи Эйзенштейн чувствовал себя прекрасно, молодел сам. Он даже со свойственным ему пародийным блеском мог протанцевать фокстрот, изображая этакого медведя, однако элегантного и прекрасно движущегося. Эйзенштейн рассказывал о своих учениках, о своих друзьях, о встрече с Чаплином, о книгах, которые прочел, о сценариях, которые задумал. У нас же в доме Луговской читал литературный вариант «Ивана Грозного», у нас же в доме художник Шпинель, соавтор всех моих кинолент с 1928 года, рассказывал, восторгаясь и радуясь, о своей совместной работе с Эйзенштейном. Он вспоминал уже осуществленного «Александра Невского» и показывал новые наброски эскизов к «Ивану». Иосиф Шпинель — человек маленького роста и огромной души, профессор ВГИКа, учитель сотен художников — был переполнен Эйзенштейном до краев. Рисунки Эйзенштейна наряду с трактовками эпохи Ивана Грозного и его окружения свидетельствуют о непрерывных поисках режиссером самого образа царя. Характерно, что в них мы находим ряд зарисовок фигур, лиц, мизансцен, связанных с нашей современностью.

Эйзенштейн рисовал постоянно. У него никогда не было досуга. Он использовал каждый клочок бумаги. Он читал десятки сценариев, читал огромное количество книг, следил за всеми событиями на фронте и смотрел материалы чужих картин, но непрерывно полемически остро создавал в рисунках, пока еще в рисунках, свой

фильм «Иван Грозный». Однако в листках тех дней поражает и другое — как причудливо переплетались на одной страничке удивительные, неповторимые по характеру лица, орнаменты и тревоги войны и улыбки дружеского юмора. В этих листках можно увидеть и тайное, заветное, эйзенштейновское — его мечту, его тоску, его гнев и необъятность его кругозора.

Однажды мы вместе с Сергеем Михайловичем были у Джамбула. Он как бы впитывал в себя и просторы полей, и просторы степей по дороге, и странный дом, построенный специально для поэта-акына, но необжитой и немного холодный, и какую-то мудрую простоту юрты, стоящей в саду. Десятки рисунков были созданы в результате этой поездки. На листах появились восточные орнаменты. Казахстан переплетался с Мексикой. Особенно сильное впечатление оставлял один лист, где мечи рубили головы. Он рисовал людей, сидящих на земле у дастрахана. Он рисовал коней, лица, напоминающие резное лицо Джамбула. Он мне говорил, что в казахах слились четыре национальных потока и, как ни странно, писатели Казахстана олицетворяют эти потоки: Мусрепов — с уклоном в монголизм, Абдильда Таджибаев — чистый индеец (ему бы воткнуть перо в волосы, и готова иллюстрация к Майн Риду или Куперу), Сабит Муканов — представитель русской линии в казахском облике (почти купец из Рязани), а Мухтар Ауэзов — это же арабский князь...

В Эйзенштейне было умение уловить не только атмосферу и не только характер: все люди становились для него частью некоей космической мозаики, вроде каждый шел по своей орбите. И в этом смысле его путь был предопределен тысячами деталей среды, наследственности, эпохи.

Эйзенштейн проводил постоянные занятия с гиковцами и влиял, конечно, не только на учеников своих режиссеров, но и на студентов всех факультетов. Удивительна была его активная, деятельная любовь к искусству. Он погружался в древность, как бы проходя через нее к просторам будущего, где ему виделась победа неминуемая и обязательная.

Эйзенштейн слышал жизнь, а не только видел ее. Вот откуда такое необыкновенное содружество с Прокофьевым и такая удивительная музыкальность его фильмов.

После войны многое изменилось в жизни. Страна залечивала раны и лихорадочно строила новое. Были сбоины на пути, были почти непереносимые трудности в стране, трудности в творческой дороге Сергея Михайловича. Много замыслов его осуществить не удалось. Некоторые из его рисунков стали грустны, темы их помрачнели. Очень интересна для меня серия его набросков к теме «Рошаль и рояль». В последние годы своей столь несвоевременно оборвавшейся жизни он создал ряд удивительно прозорливых и, я бы сказал, длящих традицию русской графики листов. Среди них, как мне кажется, особенно интересны гоголевские и щедринские.

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

Сергей Эйзенштейн

...Несколько лет назад в Париже открылась выставка рисунков. Много любви и уважения было вложено в саму экспозицию. Экспонаты-рисунки, часто наспех сделанные на простой бумаге (а то и на полях книги или какой-нибудь программы) положили в стеклянные витрины на парчу и шелк, кругом разбросали, как орнамент, детали первых киноаппаратов. Для выставки отвели зал особняка XVIII века с дверьми, расписанными Фрагонаром. Рисунки покоились на старинных тканях, расшитых золотом и серебром, как драгоценности.

Выставка путешествовала по мировым столицам.

Некоторые из этих рисунков были мне хорошо знакомы. Я хотел бы описать обстоятельства, при которых я их впервые увидел.

На потолке написаны концентрические круги черного и ярко-оранжевого цвета, они похожи на мишень в тире для стрельбы, только слишком большие. И почему мишень помещена на такое странное место?.. Это потолок в небольшой комнате Эйзенштейна на Чистых прудах, юноши двадцати двух—двадцати трех лет, еще мало кому известного, как говорят в искусстве, «подающего надежды». Хозяин жилища рассказывает странно высоким, еще не установившимся голосом о своих замыслах. Он подходит к углу комнаты и подымает крышку большого сундука. Такие ящики, обшитые потертой кожей и обитые железными полосами, были во многих семьях начала века: летом в них хранились пересыпанные нафталином ротонды на лисьем меху и шубы на кунице. Сундук доверху набит бумагами. Здесь — эскизы акварелью и гуашью, рисунки (некоторые из них оказались потом в Париже на парче), тетради с выписками на разных языках, репродукции (что-то подчеркнуто, обведено цветными карандашами). Это проекты постановок, замыслы работ в разных областях — комедии, эстрады, трагедии, танца. Здесь же коллекция японских гравюр, подбор карикатур 1917 года на Гришку Распутина, старинное издание фарсов Табарена и «Похождения Фантомаса» — полностью, все тома (предмет моей страстной зависти).

Присев на корточки, Эйзенштейн рассказывает о своих планах. В постановке пьесы Шоу он хотел бы выстроить на сцене «движущийся тротуар», а по бокам — лифты; диалог должен происходить в идущих вверх и вниз кабинках, по ходу эскалатора. Этот герой Джека Лондона (вот эскиз) станет с помощью толщинок кубом, а его противник (другой эскиз) — шаром; все у него будет такой формы: живот-шар, нос-шар, пальцы-шарики.

Сотни листов извлекаются наружу. Это волшебный сундук. Он набит выдумкой, наполнен фантазией. Буйная сила необычных за-

мыслов распирает стенки. Несмотря на железные скрепы, он может взорваться, столько страстей кипит, неистовствует в старом ящике. Сундук полон: еще ничего не осуществлено. Жизнь только начинается.

Эйзенштейн умер пятидесяти лет. Исполнил он, как мне кажется, только маленькую часть задуманного. Но и этого было достаточно: образовалась глава не только кинематографической истории, но и истории культуры.

Был период, когда во многих статьях охотно и подробно описывалось, чего именно не хватает Эйзенштейну. Что ему следовало еще усвоить, до чего полагалось дорасти, от чего он обязан был отказаться. Время изменилось. Как-то разом во всех статьях (часто тех же авторов) он до всего дорос. И отказываться ему, по-видимому, тоже было не от чего. Все было в его хозяйстве не только отлично, но и образцово: всем следует быть именно такими, каким был он. О нем стали писать, как пишут в стенной газете о председателе фабкома, когда тот выходит на пенсию: хороший, добрый, отзывчивый, чуткий.

В библиотеке ВГИКа на стене висят фотографии всех преподавателей.

В центре портреты Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Их и вспоминают теперь обычно вместе, чохом. «Традиции Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко». Как бы крестятся при входе в кинематографию. Это, бесспорно, хороший обычай: отдавать честь, платить дань. Но хочется, чтобы дань платили не механическим жестом, а живой памятью. И чтобы честь отдавали не отвлеченным понятиям, а людям. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко были разными людьми: каждый из них был особенным человеком, особенным художником.

Такие, как Эйзенштейн, рождаются раз в столетие. Одухотворение человеческой природы достигает вершин развития. Образуется инструмент удивительной силы отзывчивости, единственный и неповторимый: духовный мир человека, добавим: гения. Если человек — художник, духовный мир запечатлеет реальный мир его времени и победит время: эпоха, схваченная в какой-то ее существенной части, будет продолжать жить в искусстве. Такое отражение не напоминает зеркального — это общеизвестно. Качество изображения зависит от отражающей поверхности. Величайший мастер — время шлифует ее. Это работа неизмеримой сложности и тонкости. Обработка артельным способом, согласно эталонам, приводит лишь к порче амальгамы, а то и к трещине стекла. Электрокардиограмма фиксирует такую трещину.

Искусство Эйзенштейна было неотделимо от его склонностей, особенности его вкуса. Склонности и вкус можно было увидеть во всем, в характере творчества, убранстве комнаты, манере речи. Где бы он ни жил, зайдя в его кабинет, можно было узнать, чье это жилище. Все носило отпечаток хозяина. Начиная от прихожей, гро-

моздились книги: на верху вешалки для пальто, на полках (в два ряда: места не хватало), на столах, стульях — повсюду: философия, живопись, психология, теория юмора, история фотографии, словари сленга и арго, цирк, карикатура... перечисление только отделов заняло бы слишком много места. Эрудиция сочеталась со страстью к потешной выдумке. Он все время во что-то играл: на стене появлялся странный барельеф, распиленный пополам глобус, вделанный в пышную золоченую раму времен Возрождения; серебряный семисвечник превращался в вешалку для галстуков; боковую стенку книжной полки заполняла галерея удивительных лиц с автографами — от изобретателя безопасной бритвы Жиллетта до этуали конца прошлого века Иветт Гильбер; на верху шкафа стояли фигурки китайского театра, русские деревянные ангелы. На почетном месте — резиновая перчатка с дарственной надписью «бешеного» комика Харпо Маркса (в мюзик-холльном номере Харпо доил ее, как вымя). Комнаты чем-то напоминали фрагменты театральных декораций, а вещи — реквизит карнавала. Никакого сходства с коллекциями любителей старины не было. Все здесь было вразброд; стилистическим единством и не пахло. Сочетания определялись контрастами. Неуважение к эстетству было очевидным. Кресло, обитое парчой, стояло рядом со стулом из никелированных трубочек; подле бисерных вышивок валялись раскрашенные карточки боя быков и стоял фарфоровый Будда с золотым животом.

Книги были его страстью; библиотека находилась в непрекращающемся движении; книги не имели покоя: тома перепутаны, повсюду торчат закладки, книжные поля испещрены заметками, иногда маленькими рисунками, многие строчки подчеркнуты, часто цветными карандашами. Предметы вовлечены в такой же круговорот (убранство комнаты часто меняется). И вся эта махина трактатов, репродукций, курьезов — от исследования первобытного мышления до ребусов прошлого века — сбивается в какой-то ком глины: скульптор мнет ее, стараясь превратить все в податливый материал для работы. Без такого сплава не понять питательной среды искусства Эйзенштейна.

Образы художника — труд многих лет — состоят между собой в родстве. Старшие могут внешностью не походить на младших, но это одна семья, и это сам художник: его внутренний мир, движущийся, развивающийся, меняющий свои черты. Однако это внутренний мир одного и того же человека. Фильмы, жилище, рисунки, исследования — это один человек. Складывалась его биография: путь от детства к зрелости. Он легко получил мировую славу; получить работу, закончить ее, как хотелось, было труднее. Теперь его нет. Но уже сложилась судьба его искусства. А его искусство — это он сам, Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он до сих пор таскает за собой по свету большой кожаный сундук с рисунками и гравюрами, страсть к мировой культуре и к чудным видам юмора.

Только теперь все это принадлежит не ему, а истории мировой культуры. И сундук, и любимые гравюры (на них сохранился отпечаток его вкуса), и озорные розыгрыши (по ним его можно ближе узнать).

Менее всего я гожусь в оценщики этого имущества. Оно, разумеется, неравноценно. Смерть — это строгий пристав, — писал Шекспир, — арест производится без проволочек. И обжаловать это нельзя. Дальнейшее менее просто. У времени своя таможня; там дела обстоят запутаннее: одно десятилетие, перетряхивая багаж художника, часто выбрасывает то, что охотно пропускает следующее. Истинную ценность сделанного Эйзенштейном мы еще не знаем.

После выставки его рисунков мировая пресса писала: перед нами большой рисовальщик, эти листы достойны сравнения с набросками Тулуз-Лотрека, Домье, Матисса. Он был ученым, утверждают серьезные исследователи, прочитав его сочинения. На конкурсах кинорежиссеров его имя неизменно выходит на первое место.

Значит ли это, что он был одинаково удачлив в различных областях, не без приятности для себя менял их: трудился то в одной, то в другой, что в его духовном мире царила гармония?.. Нет, так мне не кажется. Об олимпийском покое и классической уравновешенности не могло быть и речи. Обратное было характерным: неудовлетворенность, невозможность остаться в каких-либо пределах, необходимость перехода границ. Все, что он сочинял, рисовал, ставил, рвалось куда-то дальше, вперед, перерастало формы, в которые он пробовал заключить свои чувства и мысли. Так он и прожил жизнь: сшибая, руша, переходя. Как он торопился!.. На его рукописях почерк летел, мчался на всех парах, слова прерывались рисунками, линия бежала, опять вписывались слова, но уже английские, немецкие, французские... И внизу, завершая закрутившейся огромной заглавной буквой, — подпись, как кривая ритма его мышления.

Ему было всюду тесно. Замысел не умещался на бумаге: жест необходимо продолжить, костюм сшить, надеть на человека... Значит, он был сперва театральным художником?.. Нет, на изобретенных им площадках мог поставить спектакль только он сам; другому режиссеру нечего было делать с его диалогом человека-куба и человека-шара... Стоило его пустить на сцену, как он влез в зрительный зал: построил в Пролеткульте ринг. В «Мексиканце» (первая его постановка) он разорвал театральную ткань подлинным матчем бокса. Стоило ему взяться за Островского, как ни от пьесы, ни от театра не оставалось и следа...

В толстых книгах по истории советского театра и кино (издания пятидесятых годов) сценические постановки поминались Эйзенштейну как отметки о судимости в паспорте. Теперь о них стали писать с ласковой снисходительностью: по молодости лет. Кажется, ему уже обменяли паспорт на чистый... Годы идут. Толстые книги

валяются запыленными в лавках уцененных книг, а все относящееся к Эйзенштейну расценивается на вес золота.

Человек в юности иной, нежели в тридцать лет. Он стал иным, но это тот же человек. Лев щенком еще не обладает своей силой, но он львенок, а не блеющая овечка. Эйзенштейн «чудил» от силы чувств, переполнявших его. С этими чувствами нельзя было в те годы стать первым учеником в школе Малого театра. Это уже относилось не к Эйзенштейну, а к времени. Время не позволяло этого. А что за чувства переполняли Эйзенштейна, можно было понять очень скоро: долго ждать не пришлось. Его пробовали втиснуть в пределы Пролеткульта, ЛЕФа — перегородки групп трещали, ломались. Что общего мог иметь он, влюбленный в мировую культуру, с ее отрицанием?.. В чем состояла утилитарность его цирковой пародии?.. Он оставлял каждую работу, даже не успев ее толком обдумать, и шел вперед. «Противогазы» (пьеса Сергея Третьякова) играли уже прямо в цехе газового завода. Спектакль не родился. Родился великий кинематографист. Однако кинематографист не умещался в кино. Экран зашатался от его замыслов. Первым же был проект семи серий «От подполья к диктатуре». Все формы революционного движения — от нелегальной ячейки до победившей партии (подпольные типографии, стачки, восстание); вся революция — «целиком и полностью». Удалось снять одну «Стачку». Но и это была не какая-либо отдельная забастовка, а эпос: разгон забастовщиков монтировался с бойней. Сперва замахнулся на весь 1905 год, по всей Российской империи: итог сокращения — «Броненосец «Потемкин».

Ему всегда не хватало формата, смет, сроков. Не существовало средств — во всех смыслах, чтобы выполнить задуманное. Им владела страсть к необъятному: фарфоровые писанки, висевшие под иконами в царских комнатах Зимнего дворца, дали ему повод к сопоставлению всех религий («Октябрь»); колхозный бык уперся рогами в облака, как пантеистический символ («Старое и новое»); по дороге на Ферганский канал Эйзенштейн решил попутно заняться и Тамерланом.

Ассоциации — их мир был необъятен — прорывали произведения. Так, не переходя от одного к другому, а взрывая одно другим, двигалось, нет, не двигалось, а рвалось вперед его искусство: рисунок, эскиз, декорация, сцена, театр во весь заводской цех, экран... Но и экран казался Эйзенштейну недостаточным, куцым.

Что же побуждало его к этому неутомимому поиску, не давало ему покоя, гнало в путь?..

«1924—1929 — первый период, — написал потом он о кинематографической пятилетке,—под ведущим знаком монтажных и типажных устремлений». Да, пожалуй, это были главные средства выражения того времени. Но образовывались они оттого, что «ведущий знак» был совсем иным. Это был общий знак искусства тех лет:

открытие нового материала; ощущение его мощи, невозможности выразить ее старыми формами. Сама огромность чисел приобретала острый, патетический смысл.

150 000 000 мастера этой поэмы имя.
Пуля — ритм.
    Рифма — огонь из здания в здание.
150 000 000 говорят губами моими.
Ротационкой шагов
        в булыжном верже площадей
            напечатано это издание.

Это интонация не только поэмы Маяковского, но и кадров Эйзенштейна. Эпос цифр — массовые сцены; «булыжное верже площадей» — места действия; «огонь из здания в здание» — монтаж.

Для понимания Эйзенштейном монтажа «огонь», пожалуй, слишком мирное слово. Вернее сказать «взрыв» и вспомнить другие строчки (говоря об искусстве тех лет, неизменно возвращаешься к Маяковскому):

Говоря по-нашему,
            рифма —
                бочка.
Бочка с динамитом.
            Строчка —
                фитиль.
Строка додымит,
            взрывается строчка,—
и город
    на воздух
        строфой летит.

И, действительно, строфы кадров летели. Действие то стремительно набирало ход, то, в моменты наивысшего напряжения, как бы останавливалось, секунда превращалась в вечность: все замирало, и только двигались, нащупывая цель, орудийные башни военного корабля. Четыре десятка лет назад снимались кадры, а каждому человеку в зрительном зале все еще кажется: это в него целят пушки, на него с ружьями наперевес идет солдатский строй.

Трудно переоценить «Броненосец «Потемкин»... Масштаб истории возникал не в узком отражении, а непосредственно во всем своем грозном величии. Все, к чему он прикасался, оживало — море, брезент, корабельные машины, ступени одесской лестницы — все становилось огромным, значительным, запоминающимся на всю жизнь. Люди нашей эпохи запомнили совсем простые предметы: детскую коляску, разбитое пенсне, свечу в руках убитого матроса. Что для такого искусства время, границы, цензоры? Кажется, уже весь мир увидел, как на высокую мачту подымается раскрашенный от руки красный флаг.

Гоголь некогда писал: «Театр и театр — две разные вещи, равно как и восторг самой публики бывает двух родов: иное дело восторг

от того, когда какая-нибудь балетная танцовщица подымет ногу повыше, и опять иное дело восторг от того, когда могущественный лицедей потрясающим словом подымет выше все высокие чувства в человеке».

Эйзенштейн произнес это потрясающее слово. Стало очевидным: «есть кинематография и кинематография». Одно дело, когда умелый ремесленник развлекает зрителей павильонными происшествиями и бутафорскими страстями, и иное дело, когда оживает на экране во всей своей реальности народная трагедия.

Удивление было первым чувством, вызываемым кинолентой: ожившее на полотне движение удивляло. Потом на полотне забегал гримасничающий человек: его обливали водой из пожарного шланга, в лицо бросали пирожное с кремом, зал надрывался от хохота — крутили первые комические. Потом злодей угнетал невинность — на глазах зрителей выступали сентиментальные слезы.

Эйзенштейн научил кинематографию искусству потрясать.

Он создал в кино эпос. Масштабы, утраченные театром века, назад вернулись на экран. Вновь — и уже в ином качестве — возникли пафос, трагический ужас, патетическое сострадание. Тысячные толпы людей — сами, непосредственно, а не через протагонистов — стали героями трагедии. В мире возник новый экран. Кино (недавно «киношка») не только заняло место как равное среди высоких видов творчества, но и на какие-то годы оказалось на кафедре учителя. Эпоха (на какой-то период) смогла выразить себя сильнее всего на экране.

Искусство двадцатых годов вышло далеко за пределы своего времени, победило время. А Эйзенштейн перерос еще одни рамки. Полный сил, окрыленный небывалым триумфом, он рванулся вперед; позади остались не только ленты, снимавшиеся в разных странах, но и само представление о кинематографии. Уже был выброшен им на свалку дряхлый театр: Сергей Михайлович во многих статьях научно объяснял отсталость кустарного способа воздействия на зрителей. Теперь, засучив рукава, он взялся за кино. «Потемкин» доказал возможность потрясти зрительный зал без сценария, фабулы, артистов. Какое произведение могло равняться с такой силой воздействия?..

Эйзенштейну казалось: пришла пора планировать чудо искусства. Еще усилие — и будет найден философский камень. Любой материал превратится тогда в золото. И это чистое золото — композиции, потрясающие души людей, — не будет иметь ничего общего с тем, что называлось художественной кинематографией. Новое искусство образуется где-то на стыке науки и всех тех монументальных форм искусства — фресок, симфоний, трагических ритуалов древнего театра, — где жил строй патетики.

Чтобы понять искусство Эйзенштейна, нужно увидеть в его фильмах незаконченные исследования, а в исследованиях — несня-

тые фильмы. Может быть, из всего, что он сделал, «Потемкин» являлся единственной законченной работой, и то потому, что сроки жали: не хватало времени как следует быть додумать.

Теперь мало уважают эстетические декларации: кто сегодня в искусстве придает цену словам?.. Для нашего поколения положение было иным: мало что сделав, уже пробовали выстроить теорию, набирали учеников. Молодые режиссеры были в какой-то степени и исследователями. Кругозор не ограничивался постановками, а замыслы не умещались в фильме. Исследования больше походили на монтажные листы, дневник, стенограмму ощущений. Суть состояла не столько в анализе, сколько в предчувствии. Разобраться теперь в этих старых страницах нелегко. Даже язык принадлежит уже другому времени.

Первые же статьи Эйзенштейна обладали особым, только ему свойственным характером. Поражала странность сочетания: дичайшие художественные идеи и академически бесстрастный тон, научная фразеология.

«Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т. д.), — писал он в «Монтаже аттракционов». — Орудие обработки — все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице — их наличие узаконивающей — к их аттракционности».

Это написано в 1923 году, и борьба с академизмом при помощи низких жанров и огорошивающих по контрасту сочетаний и культ трюка — все это уже имело за собой некоторое прошлое. Однако к научной терминологии никто из молодых не прибегал; спокойствия тона не было и в помине. И трико примадонны пока никто еще не воспринимал как «единицу». Казалось бы, Эйзенштейн пользовался теорией ЛЕФа: утилитарность, направленность, социальный заказ. Но и сам термин «аттракцион» с его звонкими и нарядными цирковыми ассоциациями и предмет (мюзик-холл по Островскому) имели мало общего с конструктивизмом. В журнале, где напечатана статья Эйзенштейна, есть фотография — практика ЛЕФа: два кресла составляются в кровать; нет, «единицы» Сергея Михайловича слагались в иную сумму.

Тяжеловесные слова неведомым путем переходили в бесшабашное зрелище. Думаю, что «оформление зрителя в желаемом направлении» лампочками, вспыхивавшими в корсаже артистки Януковой, или прогулкой Григория Александрова — Глумова в цилиндре и фраке по проволоке не получилось. Да и самого «направления» в спектакле нельзя было разыскать днем с огнем: ни агит, ни реклам, ни санпросвет.

Это было озорство молодого времени. И это была часть внутреннего мира Эйзенштейна. И академическая тяжесть формулировок — тоже была часть этого мира: уже вызревала, складывалась нешуточная, бесстрашная мысль.

Вчитаемся в эту трудную, бесконечно длинную фразу (вдоль нее можно ехать на велосипеде, как писал Марк Твен).

«Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода».

Здесь нет пустых, лишних слов. И «опытно выверенное» и «математически рассчитанное» вовсе не литературные обороты. На это Эйзенштейн и размахнулся: выверить опытом воздействия и вывести формулу расчета. Воздействию полагалось быть на градусе потрясения, а выверке — математической. Этим он и занялся.

Теперь обратимся к трудам, написанным не «загибщиком» ранних двадцатых годов, а доктором искусствоведческих наук, профессором. Я раскрываю уже не журнал 1923 года — на обложке фотомонтаж: горилла нацеливается стрелой в самолет — ЛЕФ, а с самолета в косматого приверженца художественности летит, как копье, самопишущее перо, — а толстые книги избранных произведений Эйзенштейна. На суперобложке третьего тома автор: огромный, уже лишенный волос лоб; в петлице пиджака орден. Лицо серьезно, сосредоточенно, покой глубокой мысли.

Я перечитываю «Неравнодушную природу» (1945—1947) — исследование структуры экстаза и пафоса — итог многолетней работы, захватывающей многие области культуры. Несмотря на различие материала и способов исследования, цель остается прежней. Вновь, уже во всеоружии науки, раскрывается механизм эмоционального потрясения. Из опыта явлений экстаза выводится формула.

Но странно, в дни цирковых неистовств Эйзенштейн писал об аттракционах академическим тоном, а теперь — занимаясь наукой — тон нередко становится каким-то другим. Каким?..

Вчитываясь в эти сотни, а может быть, и тысячи примеров, поражаясь эрудиции, вдруг начинаешь ощущать, что предметы на страницах исследования появляются при каком-то особенно ярком свете: загораются праздничными цветами краски, все становится громким и нарядным, кажется, будто гремят барабаны, поют трубы, в звоне и блеске выступает великолепный парад. Каких только аттракционов здесь нет!.. Актеры Кабуки в своих великолепных нарядах шествуют по дороге цветов; основатель ордена святого Иисуса сам отец Игнатий Лойола учит «экзерцициям» — гимнастике экстаза; Фредерик Леметр («в багряном с золотом царственном

халате...»); Эль Греко; Уэбстер — автор кровавых мелодрам века королевы Елизаветы Тюдор; Джованни Баттиста Пиранези («Нагромождение перспективных удалений граничит с безумием наркотических видений»)...

И неожиданно — может же быть в науке, как и в поэзии, лирический герой — сам автор начинает казаться не только ученым, но и чародеем, фокусником, вытаскивающим из бездонного цилиндра атласные ленты, яркие веера, стаканчики с разноцветным вином, белых голубей, китайские зонтики... Я чуть было не написал: поэмы Уитмена и музыку Вагнера.

Не следует думать, будто легкомысленное сравнение бросает тень на научную ценность исследования. Что же в истории кинематографии называть наукой, если не труды Эйзенштейна?.. Сравнение (уверен: Сергею Михайловичу оно пришлось бы по вкусу) помогает лишь показать особое свойство этого дарования, черты, казалось бы, несовместимые: в режиссере «Мудреца» жил ученый, а в докторе искусствоведческих наук — монтажер аттракционов.

На память приходит одна из сцен любимца Сергея Михайловича — Эмиля Золя: владелец «Дамского счастья» обращает внимание на витрину магазина: «Внезапно Мурэ вмешался.

— Зачем вы стараетесь щадить глаза? — сказал он. — Не бойтесь, ослепляйте их... Вот так! Красный! Зеленый! Желтый!

Он брал штуки шелка, низвергал их, мял, получая ослепительные гаммы». Мурэ в «науке выставок был основателем школы резкого и грандиозного».

Однажды мне удалось увидеть Сергея Михайловича (обычно спокойного, ироничного) в состоянии, близком к тому самому экстазу, о котором он столько писал. Шла примерка костюмов «Ивана Грозного». Выражение, пожалуй, неудачно: стыдно опошлить высокое горение художников обыденным словом «примерка». Я. Райзман (отец режиссера) — истинный художник своего дела — с подушечкой, утыканной булавками, прикрепленной к запястью, как браслет, ползал по полу на коленях перед Черкасовым, а Сергей Михайлович с горящими глазами накидывал на плечи артиста огромные куски парчи и бархата, драпировал (Райзман закреплял складки булавками), отбегал — смотрел издали; хватал со стола шкурки чернобурых лисиц, вышивки жемчугом, прилаживал меха и драгоценности к потокам тяжелых тканей.

Так же рылся он в сокровищах мировой культуры, выхватывал любимые вещи, сопоставлял их, наслаждался контрастами. Часто это были вовсе не те явления, которые необходимы ему как ученому, но, скорее, те, что он страстно любил. Тогда исследование становилось объяснением в любви: образы поворачивались, как драгоценные камни перед источником света: грозовой пейзаж Толедо на холсте Эль Греко, манера выговора Фредерика Леметра, симфонии натюрмортов «Ругон-Маккаров», иероглифы Кабуки...

Любовь совершала чудеса: она объединяла столетиями не менявшийся ритуал японского театра с импровизационным, злободневно плебейским искусством Фредерика; натуралистический «экспериментальный роман» соседствовал с исступленным католицизмом испанского живописца... Любовь, как и всякая страсть, видела одни части предмета и не замечала других. Сергей Михайлович роздал двадцати своим ученикам по тому «Ругон-Маккаров» для исследования законов патетической композиции, однако ни характеры людей, ни картины жизни не попадали в поле исследования. Больше всего интересовали крайности стиля Золя.

Что же сближало, казалось бы, несближаемое?.. В поражающих глаза гримах и нарядах, в преувеличенности жестов и движений японских артистов, в романтическом неистовстве Фредерика («Тальма бульваров»), в гиперболических каталогах «отца натурализма» и даже в трагическом маньеризме Эль Греко существовали те самые черты, что являлись основанием «науки выставок» господина Мурэ: резкость и грандиозность, патетика чрезмерности.

Эти черты связаны с одним довольно древним институтом.

Если задуматься над судьбой искусства Эйзенштейна, сравнить его первые работы с «Иваном Грозным», то может показаться, будто здание, разрушенное Сергеем Михайловичем в «Противогазах» и «Стачке», как при съемке обратным ходом, постепенно обращается в свой первоначальный вид: обломки медленно возносятся в воздух, втягиваются в формы крыши, стен, коробки дома, деленной надвое; в меньшей части — возвышение, в большей — стулья, между половинами — кусок материи.

Это занавес. Это театр.

И «разрушение» и «обращение в первоначальный вид» — термины, разумеется, условные. Не таким уж варварским было разрушение, и здание восстановилось отнюдь не в первоначальном виде.

Теперь необходимо вспомнить еще одного доктора.

Не только Эйзенштейн имел это звание. Другой режиссер без всякой аттестационной комиссии сам присвоил себе такой титул. Правда, речь не шла о докторе искусствоведения, а о маске комедии дель арте: ученом муже из Болоньи с его тарабарской латынью. Вытянутая, сутулая тень с горбатым носом и странными движениями длинных рук вырастает за теориями Эйзенштейна. Ну, конечно же, это он присутствует здесь (где только он теперь не присутствует, в чем только не живет), вечно молодой и прекрасный художник, сам доктор Дапертутто [1] — учитель Эйзенштейна (учитель всех нас) — Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Разве могут эти страницы обойтись без него?..

Как-то мне выпала честь председательствовать на его вечере. Память не сохранила доклада (кажется, о Чаплине), но хорошо за-

[1] Псевдоним Вс. Э. Мейерхольда, под которым он в 1914—1916 годах издавал журнал «Любовь к трем апельсинам».

помнилось, как докладчик, возмутившись положением в театре и кино, высоко поднял руки и воскликнул: надо немедленно пойти по городам и деревням, бить в барабан и кричать: так ставить нельзя!.. Что можно понять в икусстве таких людей без жеста и музыки?..

Эйзенштейн не был первым, кто призывал разрушить театр. Первым бил в барабан, объявляя смерть театра, Мейерхольд. Он был, пожалуй, самым великим разрушителем. Вероятно, именно поэтому ему и удалось столько построить.

Чего только он не разрушал!.. Переживания, иллюзию жизни на сцене, драматургию... Перечитывая теперь его старые статьи, историю и критику его постановок, диву даешься: все перепутано, слова не соответствуют другим словам, дела дыбом встают одни на другие. Это не жизнь одного художника, а целые эпохи театра. И каким-то чудом это искусство одного человека. Только подумать: любимец Чехова, лучший исполнитель роли Треплева — ненавистник литературы в театре; вдохновитель Головина, уничтожал живопись на сцене; проповедник стилизации, всю жизнь мечтал о народном театре; тот, кто гнал театр вспять к старинным традициям — итальянской, японской, — оказался вождем «театрального Октября». Это он считал слова лишь узорами на канве движений, и это он открыл для русской сцены Лермонтова, а потом Маяковского.

Чего только не писали о нем!.. И гнали метлой и выжигали каленым железом. А сегодня честь его труду воздают все театры мира. Зайдите в любой — «Берлинер ансамбль», театр Жана-Луи Барро, Королевский шекспировский, Большой драматический имени Горького, Театр имени Маяковского, Театр на Таганке: в каждом талантливом современном спектакле живет и какая-то его мысль. Сколько раз, вспоминая его постановки, приводили пословицу: выплеснул из ванны вместе с водой и ребенка. И, действительно, так не раз случалось на его веку. Пословица хорошая. Только необходимо добавление: если бесконечно не менять воду, то ребенок запаршивеет. Вот Всеволод Эмильевич и выплескивал застоявшуюся воду. А ребенок, слава богу, живет. И театр и пьесы Гоголя, Островского, Лермонтова... Хорошо, если бы все, кто ставит эти пьесы, так же страстно любили искусство их авторов, как Мейерхольд.

Были у него главные, проходящие сквозь жизнь мысли: площадное, народное начало театра (как его понимал Пушкин); необходимость масштаба, обобщения образов. Он видел жизнь, время и не желал унизиться до быта.

В 1926 году он говорил: «... если так подходить к пролетарскому театру, то получится, что вообще у нас СССР нет, а есть сумма жилтовариществ...». До революции он противопоставлял пьесе — спектакль, литературе — стихию движения, жест, маску. В Октябре барабан Мейерхольда забил на новый лад. Театр психологии и быта

хоронили по второму разу. Спектакль становился митингом, рупором революции. Хаос творчества заменялся математикой расчета движений тела в пространстве — биомеханикой. Всеволод Эмильевич учил молодых режиссеров науке.

На парте ГВЫРМа (Государственные высшие режиссерские мастерские) сидел Эйзенштейн. Здесь и сложились первые положения его теории: мейерхольдовские постановки (вместе с пролеткультовскими), писал он в 1926 году, «домчали театр до его границ, за которыми театр переставал быть театром и должен был стать реальным социально полезным аппаратом». «Следующий этап: на смену интуитивно художественной композиции воздействий — научная организация социально полезных раздражителей».

Я видел «Великодушного рогоносца»: веселых и легких Бабанову и Ильинского, танцевальный вихрь планировок, эстетику оголенной сцены с по-своему красивыми конструкциями и прозодеждами актеров. Прозодежды, конструкции, биомеханика — во всем было «веяние времени» (термин Аполлона Григорьева). С каким упоением воспринимал это веяние молодой зрительный зал. Вовсю бил барабан Мейерхольда. Это было прекрасное чудо-искусство: разом праздновали и поминки и крестины. Действительно умер (в какой-то своей части) старый театр, и одновременно восторженным криком заливался только что родившийся здоровый младенец (ему еще предстояло расти и расти).

Походило ли это на институт бытовой оборудованности?.. На научную организацию социально полезных раздражителей?.. Прошло много времени: доверять памяти нельзя. И все же я решился бы утверждать: ничего такого и в помине не было. Был театр. Было искусство.

На празднование юбилея академика И. П. Павлова пришла и телеграмма от театра Мейерхольда. Мы, как материалисты, — вспоминал Всеволод Эмильевич, — писали: «Поздравляем в Вас человека, который разделался наконец с такой проклятой штукой, как душа...» Иван Петрович ответил признательностью, однако оговорился: «что касается души, то давайте подождем немножко». Эйзенштейн не хотел ждать. Он торопился вывести формулу.

История искусства раскручивала свои спирали: то, как кинематографисты 20-х годов искали стихию кино, во многом напоминало поиски театральности Мейерхольдом; освобождали экран от литературы и учились у нее; провозглашали чистое кино и продолжали старинные традиции. Разумеется, менялось время: движение было по спирали, а не внутри круга, но и поиски «чистоты» и обращение к науке не были новыми, впервые открытыми.

Чтобы понять статьи Эйзенштейна, нужно вспомнить его определение сценария. Ученик Мейерхольда относился к сценарию так же, как его учитель к пьесе. Есть только один автор — режиссер. Спектакль пишется языком мизансцен и жестов (литературный ва-

риант — отправная точка ассоциаций), а фильм — пластикой и монтажом. Сценарий — по определению Эйзенштейна (конца 20-х годов) — стенограмма эмоционального восприятия событий; режиссер расшифровывает ее пластическими образами.

Статьи Сергея Михайловича и есть во многом такие сценарии. Случилось так, что его мысль или, вернее, чувство обогнали реальность кино. И он, лихорадочно торопясь, стенографировал неисчислимые рои ассоциаций: мысль кружила вокруг какого-то нового, еще не существующего искусства.

Сцену пуска сепаратора в колхозе («Старое и новое») он хотел выразить патетическим строем. Объясняя, почему ведущая роль отводилась не колхозникам (они вели бы себя слишком скромно), а «чистому кинематографу», выявляющему монтажом внутренний пафос события, режиссер делал такое отступление: «Вот если бы перед нами была бы сцена с Моисеем, ударом жезла высекающим потоки воды из одинокой скалы в пустыне, и тысячами умирающих от жажды людей, бросающихся к этим потокам, или исступленный пляс богоотступников вокруг библейского же «золотого тельца»,

Шахсей-Вахсей с сотнями исступленно иссекающих самих себя саблями фанатиков, или хотя бы хлыстовское радение,

— тогда было бы чем и как разворачивать картину толп, объятых пафосом через экстаз поведения!»

Обратите внимание на это скромное «хотя бы». Слово «исступленное» в его статьях встречается, пожалуй, наиболее часто. Бессмысленно теперь оспаривать старые мысли о сценарии, объяснять великому художнику, что следовало бы ему обратить внимание на людей и т. п. В его мире еще ничего не устоялось. И мы не знаем кинематографии, к которой он пришел бы. Слишком часто, и не по своей вине, он не заканчивал фильмы, обрывал исследования.

Он очертил огромный круг определенных видов творчества. Современность — размах опытов искусства XX века (особенно живописи) — соединялась с вековыми традициями. Это же характерно и для Мейерхольда. И еще один художник знал такой масштаб подымания пластов мировых культур: так проходили через живопись Пикассо негритянская скульптура, Веласкес, Энгр, Мане...

Для выражения духа революционных переворотов Эйзенштейн изучал все наиболее мощное, исступленное в мировой культуре, он хотел разъять эти сгустки экстаза и пафоса на части, открыть их структуру и, выведя математическую формулу, образовать новое искусство. Какой-то стадион потрясений, где тысячные аудитории приводились бы в состояние гнева, ужаса, восторга аттракционами, основанными на страсти и науке.

Здесь, в средоточии света, цвета, звука, должны были возникать в динамических фресках миллионные толпы; крутые повороты историй народов; предметом трагедии становились бы категории философии: понятия вытесняли бы образы. Даже экран «Потемкина»

был мал для такого кино. В этом искусстве были черты патетической театральности, цветопредставлений, витражей Шартрского собора, великолепие и ужас балета на крови — корриды, мощь хоралов, симфонии натюрмортов Золя...

Попадала ли в это искусство самая сложная и прихотливая «единица» — человек?.. Ответ на это непрост. В его фильмах играли большие актеры. Они вложили в исполнение и труд и талант, но его искусство примечательно не человеческими образами. Только один исполнитель, на мой взгляд, смог справиться с его заданиями: мраморный лев. Но человеческая страсть заставила зарычать мрамор. Он сам, автор своих фильмов, был в высокой степени человеком, художником революции. А огромность своего духовного мира он отдал людям. Человечности в «Потемкине» больше, чем в тысячах так называемых жизненных лент, где правдивые артисты тепло разыгрывают бытовые происшествия.

Хочется привести стихи Евг. Винокурова:

О, сostраданье! Нет грознее силы
И силы беспощадней, чем народ,
Познавший жалость! Он хватает вилы —
Спасать несчастных! Он топор берет.

Грозное и беспощадное сострадание одухотворяло многие работы Эйзенштейна. Чем больше художник, тем особеннее его внутренний мир. Искусство Эйзенштейна было сродни речам трибунов революции: молниям их сравнений, мощи обобщения. Для пристального внимания к человеку возможности не было: уж больно круто вздымался накал страстей, счет трагических аттракционов шел на иные величины.

Но этот счет шел во имя человека.

ФРИДРИХ ЭРМЛЕР

Дружить с ним было нелегко...

Дружба с Эйзенштейном, его советы, а еще больше критика с глазу на глаз сыграли немалую роль в моей жизни и работе. Я очень дорожил его дружбой и боялся потерять ее — в искусство я пришел голым, по крохам собирал все, чем владею, и поэтому мне были так дороги эти обогащающие меня отношения.

Помню, как состоялось наше знакомство. Как-то приехал из Москвы сотрудник газеты «Кино» Владимир Королевич и долго беседовал со мной. О чем шла речь, вспомнить трудно. Однако запомнилось: я позволил себе авторитетно говорить о роли актера в кино, которому я отвел в кадре главное место.

В том же 1927 году Эйзенштейн приехал в Ленинград готовиться к съемкам своей картины «Октябрь». Директор студии

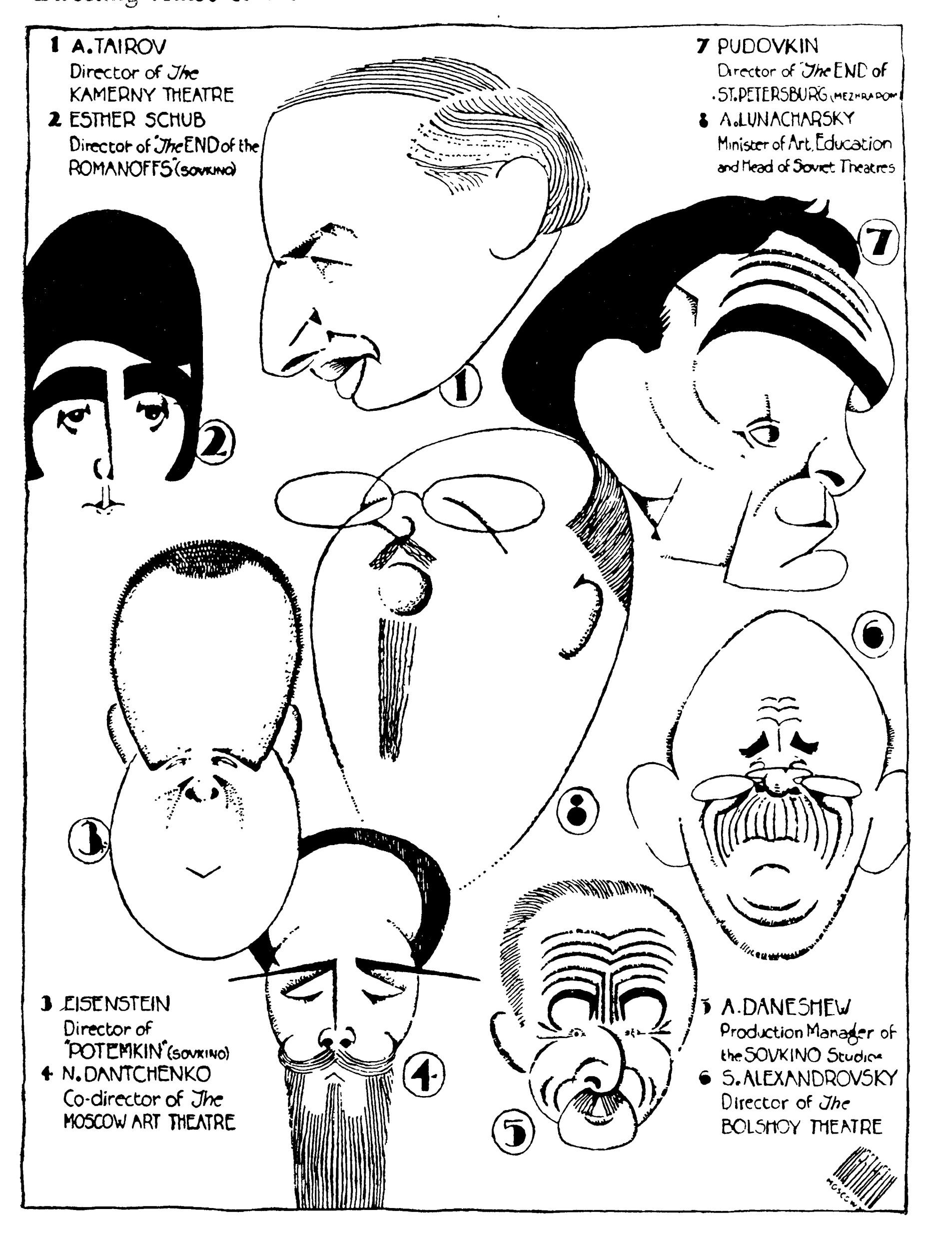
А. М. Сливкин водил по студии Сергея Михайловича, показывая свое хозяйство. В коридоре мы встретились, и Сливкин представил меня. Подавая руку, Эйзенштейн со свойственной ему иронией спросил: «Ах, это и есть хвастун Эрмлер?» Я смело, вернее по-мальчишески, ответил: «То, что я говорю, правда, а не хвастовство». Я не понимал, почему Эйзенштейн встретил меня так недружелюбно, но уступать было нельзя никому, и я петушился. Однако в тот же вечер я был у Эйзенштейна в «Европейской». Там я познакомился с Э. Тиссэ и Г. Александровым. С этой минуты начались мои отношения с Эйзенштейном, и по сей день я считаю себя его учеником. (Курьезно, что, когда однажды Илья Трауберг представил меня В. Маяковскому, тот встретил меня теми же словами, что и Эйзенштейн. На сей раз это было связано с моей самонадеянной угрозой обыграть Маяковского на бильярде.)

Дружить с Эйзенштейном было нелегко. Выдержать его иронию удавалось не каждому. Критиковал он жестко, не считаясь ни с кем и ни с чем.

Я иногда задавал себе вопрос: почему он дружил со мной? Многие называют себя друзьями Эйзенштейна. Со мной он дружил, как я понял, потому, что я был для него первый молодой режиссер, коммунист, чекист, человек, пришедший из другого, особого мира, и ему было не столько интересно слушать меня, сколько глядеть на меня, когда я слушаю его. В этом я почти уверен. Жена Эйзенштейна Пера Аташева как-то напомнила мне: «Какой ты был идиот, когда Эйзен предлагал тебе работать совместно с ним, а ты отказался». А отказался я потому, что понимал, как я рядом с ним ничтожен. Суровая критика Эйзенштейна имела для меня немаловажное последствие: она ускорила решение продолжить свое образование.

... Однажды в мои руки совершенно случайно попала книжка под названием «Сон и сновидения». Она понравилась, даже увлекла. Я стал доискиваться первопричин этих теорий и таким образом добрался до З. Фрейда. Дополнительным толчком послужило общение с С. Эйзенштейном, который хорошо знал З. Фрейда — со всей глубиной и фундаментальностью, которая была свойственна его интеллекту. Он не декларировал этого знания, не рассматривал его в качестве краеугольного камня, но знанием этим владел и пользовался в своей работе. Достаточно вспомнить некоторые сцены из «Старого и нового», которые не оставляют сомнений относительно своего происхождения. Мое увлечение Фрейдом подсек, как ни странно, тот же С. Эйзенштейн. Он сказал мне однажды: «Если ты не прекратишь возню с Фрейдом, я перестану с тобой знаться. Ты болван. Читай Павлова, ты увидишь, что не Фрейд один существует на свете». В Павлове я, как умел, пытался разобраться позже. Это было для меня не просто, и на протяжении своей жизни я возвращался к нему несколько раз. Но под влиянием С. Эйзенштейна я уже тогда начал расставаться с З. Фрейдом.

Directing Minds of the Russian Cinema and Theater. Drawn From Life



ЛЕОН МУССИНАК

Личность гения

Личность Эйзенштейна — это личность гения.

В нем ощущалась сила, потрясшая меня с первой же нашей встречи в ноябре 1927 года. От производимого им впечатления — как в физическом, так и в интеллектуальном смысле — нельзя было уклониться. Физически оно выражалось в подвижности лица и рук, в мощном торсе, над которым возвышалась большая голова, в сиянии энергии и ума, исходившем от всей его особы.

Я, разумеется, расспрашивал, а он неустанно говорил, стараясь помочь мне уловить значение и трудности проблем, вставших перед кинематографом, который призван был возбуждать революционные чувства и должен был широко распахнуть двери будущего.

Разговаривая, Эйзенштейн набрасывал какие-то заметки и с исключительным юмором рисовал. Он старался возможно более полно осветить состояние советского кино, его практику и теорию — ибо технические средства тогда еще были довольно примитивны. Он дал мне возможность просмотреть множество фильмов — и не только то, над чем работал сам,— облегчая таким образом сравнения, знакомя с поисками, чтобы дать мне лучше понять не только принципы новой социальной организации, но и тот факт, что достигаемые результаты зависели в большей мере от самих кинематографистов.

Сразу же становилось очевидным, что он выделялся среди них как человек, обладающий исключительным мастерством и несомненным, хотя уже оспариваемым авторитетом. Память его была удивительной, равно как и объем познаний, которыми он пользовался без малейшей рисовки. Было видно, что он обладал удивительной способностью к открытиям и выдумке, глубокой страстью к новшествам и творчеству. Таким образом мы проводили долгие дневные и ночные часы в обогащающих душу беседах.

Доходчивость высказываний Сергея Михайловича определялась не только его умом и точностью мышления, но также тем освещением и индивидуальным смыслом, которыми он наделял некоторые слова. Не приходилось сомневаться, что ему суждено было утвердиться в объективном мире как человеку «богатому», в том смысле, который придавал этому определению Карл Маркс, а именно как че-

ловеку, для которого собственное творчество представляет собой внутреннюю потребность и насущную необходимость.

Мы много говорили о монтаже, на котором в то время были, видимо, сосредоточены интересы всех молодых кинематографистов.

Разумеется, полученная информация носила несколько торопливый характер, поскольку я не мог продлить свое пребывание в СССР. Однако знакомство с фильмами Пудовкина, Дзиги Вертова, Козинцева, Трауберга и некоторых других способствовало созданию того очерка общего состояния советского кино, который хотелось на первый раз привезти с собой во Францию. Эйзенштейн помог мне осуществить ряд ценнейших встреч. И если я сам задавал много вопросов, то и меня расспрашивали немало.

Мои беседы с Эйзенштейном обрели дополнительную значимость после просмотра довольно длинных фрагментов из фильма «Октябрь», над монтажом которого он работал. В плане технических возможностей и художественной выразительности фильм послужил для него поводом для развития того, что он называл прежде «монтажом аттракционов», а теперь стал определять как «нтеллектуальный монтаж».

Во второй раз я встретился с Эйзенштейном в сентябре 1929 года в Швейцарии по случаю Первого международного конгресса независимого кино, проходившего в замке Ла-Сарраз, возле Лозанны, где за год до этого мадам де ла Мандро принимала Международный конгресс «левых» архитекторов. Встреча была организована Робером Ароном и Жанин Буиссунуз, чтобы рассмотреть возможность образования Лиги киноклубов, существовавших в разных странах; перед Лигой должна была быть поставлена задача координации и содействия усилиям, направленным на защиту независимого кино. С этой целью и собрались представители Лиги кино (Голландия), Фильм-клуба (Париж), киноклубов Испании и Швейцарии, а также лондонского Общества кино. Кроме того, предполагалось основать в Париже Международный кооператив, предназначенный для создания фильмов без каких-либо коммерческих уступок, причем авторам таких фильмов надлежало ориентироваться лишь на гуманные качества кинематографа, его лиризм. Программа конгресса предусматривала теоретические и деловые дискуссии.

Эйзенштейн явился в сопровождении своих соратников — Александрова и Тиссэ. Он приехал из Берлина, где ему был оказан прием как выдающемуся лицу, символизирующему творческие ценности революционного кино.

В Ла-Сарраз собрались люди очень разные, но все они были энтузиастами, наделенными изрядным идеализмом. Ганс Рихтер и Вальтер Рутманн соседствовали здесь с итальянским футуристом Энрико Прамполини. Сюда приехали и Жан-Жорж Ориоль, основа-

тель и редактор журнала «Ревю дю синема», и марксистский теоретик кино Бела Балаш. Были и Айвор Монтегю, руководивший вместе с Айзэксом английским Обществом кино, и Альберто Кавальканти. Японию представлял Хироси Хидзё, Соединенные Штаты — Эванс Монтгомери, Швейцарию — Робер Гюйе, Италию —Альберто Сарторис и т. д.

Атмосфера, накалявшаяся порой в ходе теоретических дискуссий, была по большей части очень спокойной. Вместе с Эйзенштейном и Рихтером мы решили создать импровизированный фильм-пародию, который должен был изобразить кинематограф, избавляемый от коммерческих оков благодаря усилиям независимого кино... Каждому надлежало создать персонаж по своему усмотрению. Эйзенштейн сделал, например, из меня мушкетера.

Вместительные шкафы и оружейная галерея замка обеспечили нас необходимыми костюмами и бутафорией. То были часы отдыха и разрядки, во время которых группа Эйзенштейна сыграла весьма красочную роль, выполняя одновременно и технические обязанности. Как жаль, что эти ролики впоследствии затерялись по возвращении в Германию, а затем в Советский Союз и так и не были найдены, несмотря на розыски Эйзенштейна. Едва ли они когда-либо найдутся. А ведь этот маленький фильм послужил бы ценным мемориальным документом для истории Первого международного конгресса независимого кино.

По возвращении в Берлин Эйзенштейн общался со множеством людей—кинематографистами, актерами, музыкантами, художниками, драматургами, танцорами. Он познакомился с Пискатором, Эрнстом Толлером, Бертольтом Брехтом и особенно подружился с Пабстом и Фрицем Лангом. Там же состоялись знаменательные встречи с Пиранделло и Альбертом Эйнштейном.

В начале ноября 1929 года Эйзенштейн приехал в Париж, сопровождаемый по-прежнему Александровым и Тиссэ. Любопытство его было безмерным и не переставало возрастать по мере все новых и новых открытий... Немало рассказано о разочаровании, испытанном Эйзенштейном после нескольких попыток получить от французских кинопредпринимателей заказ на фильм, который позволил бы ему и его группе продержаться в финансовом отношении несколько месяцев. Сергей Михайлович не учитывал, что в Париже невозможно было снять политически направленный художественный фильм.

— Мои убеждения! — с возмущением восклицал он. — Неужели кто-либо думает, что я могу от них отказаться? Разве мой успех во Франции не основан целиком и полностью именно на воплощении этих убеждений? Иначе разве стала бы публика так стремиться на просмотры в Клубе «Друзей Спартака», где показывают «Потемкина»?

Он отказался от своих попыток, зато Александрову удалось установить некоторые контакты,— ведь надо же было найти средства к существованию,— что позволило начать работу над фильмом «Сентиментальный романс», который стал первым опытом звукозрительного построения. Однако после съемки нескольких сцен Эйзенштейн полностью передал работу в руки Александрова и Тиссэ, которым пришлось уступить пожеланиям заказчицы, настоятельно претендовавшей на роль певицы в фильме. Эйзенштейн непередаваемо комически пародировал игру этой особы...

Ему хотелось познакомиться со многими выдающимися лицами. Я помог ему встретиться с Маринетти, оказавшимся проездом в Париже...

Он читал и перечитывал «Улисса» и полагал, будто проник в тончайшие его оттенки. Однако в разговоре с писателем он обнаружил, что только начинает понимать книгу. Лишь слушая, как Джойс читает вслух отрывки из своего произведения, он полностью осознал его словесное и образное значение. Впервые Эйзенштейн лично встретился в таким писателем. Но и Джойс нашел в лице Эйзенштейна человека, которому были понятны его цели и методы. Хотя писатель был уже почти слеп, он захотел непременно увидеть отрывки из «Потемкина» и «Октября», в которых кинематографист пытался сделать ощутимым и понятным само сердце человеческое. Оба художника долго обсуждали возможности выражения внутреннего монолога средствами кинематографа. После этой встречи Джойс сказал своему другу Джоласу, главному редактору журнала «Transitions», что если «Улиссу» суждено когда-либо быть перенесенным на экран, то он знает лишь двух человек, способных это осуществить,— Вальтера Рутманна или Эйзенштейна.

Эйзенштейн неоднократно со страстным увлечением рассказывал мне об этой встрече.

Он познакомился с Жаном Кокто, а затем с Блезом Сандраром, с которым обсуждал возможность экранизации его романа «Золото».

Эйзенштейна очень заинтересовали сюрреалисты, и в частности Деснос, а также художник Фернан Леже, с которым я был лично связан и чьи произведения его особенно увлекли.

Все свободное время, которым я располагал, я старался использовать для того, чтобы удовлетворить его любопытство. Мы посетили вместе Версаль, Сен-Жермен, Фонтенбло, Компьен, Мэзон-Лаффит, а также Блошиный рынок...

Я решил устроить у себя дома вечер, на котором он смог бы побеседовать как с поклонниками, так и со скептиками. Встреча состоялась по возвращении из непродолжительной поездки Сергея Михайловича в Лондон, где он выступил с докладом в лондонском Обществе кино.

На основе сделанных во время этого сообщения заметок Бэзил Райт воспроизвел основной вывод докладчика: «...Настал истори-

ческий момент, когда мы сможем найти синтез между искусством и наукой в виде совершенно новой визуальной формы» [1].

Ненадолго Эйзенштейн съездил в Бельгию, где хотел посетить музеи, а также познакомиться с художником Джемсом Энсором, ибо любил «его гротескные офорты, где скелеты и люди свиваются в самые фантастические узоры, продолжая на пороге XX века традиции этих затейливых и странных фламандских предков типа Иеронимуса Босха» [2].

Краткое пребывание в Голландии дало ему повод публично выступить, а также полюбоваться произведениями Ван-Гога...

Намеченное в Париже, в Сорбонне, выступление состоялось в Декартовом зале, под эгидой группы «Философских и научных исследований», председателем которой был доктор Алланди. Тема доклада: «Принципы нового русского кино». Вместе с доктором Алланди мне удалось все отлично подготовить и достать основные фрагменты из «Генеральной линии». Фильм уже лежал в моем автомобиле, как вдруг в последний момент явились полицейские и сообщили, что просмотр запрещен. Узнав об этом, Эйзенштейн предложил отменить встречу, ибо подготовленное им выступление было рассчитано всего лишь на двадцать минут. Но люди уже толпились у дверей. Уступая моим настояниям — а я был уверен в его талантах импровизатора,— Сергей Михайлович согласился все же появиться в аудитории. В своих воспоминаниях он рассказывал:

«Больше чем на сорок минут я не сумею растянуть свое сообщение.

А потом — чем черт не шутит — сыграем с публикой в... «вопросы и ответы».

И да поможет мне бог!

Зал разражается грохотом нетерпения.

Ныряю головой вперед, как в бушующий океан» [3].

Эйзенштейн был ослепителен. Когда он не находил точного выражения или верного слова, он придумывал их с поразительным чутьем французского языка, все тонкости которого были ему уже подвластны. Он увлек аудиторию и покорил ее своим остроумием, живостью, юмором, умением использовать свои познания.

Вопросы, последовавшие за докладом, были, естественно, многочисленны и разнообразны, а ответы быстро завоевали публику, которая была взволнована и захвачена удивительной индивидуальностью художника. Присутствовавшие радовались красочности некоторых его выражений. Когда Эйзенштейн спотыкался на каком-либо слове, он моментально восстанавливал с поразительной наход-

---

[1] Цит. по кн.: *Marie Seton,* Sergei M. Eisenstein, Ed. Bodley Head, London, 1952, app. 2, p. 485.

[2] *С. М. Эйзенштейн,* Автобиографические записки.— Избранные произведения, т. 1, М., «Искусство», 1964, стр. 323.

[3] *Там же,* стр. 327.

чивостью «равновесие», «используя даже не книжно-академический «переводной» стиль французского языка, а самые залихватские бульварные обороты речи, а местами просто «арго» [1].

Впоследствии Эйзенштейн скажет, что это было «неожиданно как со стороны докладчика, так и для стен, где он выступает.

Мои скитания по предместьям Парижа снабдили меня отборным набором французского острословия».

Те, кому довелось присутствовать на этой встрече, никогда ее не забудут, как не забыл о ней сам Эйзенштейн, который, несмотря на впечатляющее скопление полиции, не преминул дать волю своему чувству юмора:

«Покидаем поле сражения.

...Раненых и убитых не видно, хотя выясняется, что «с применением грубой силы» от входных дверей было «отважено» еще очень и очень много народу.

...Вечер заканчиваем в кабачке Пьяного корабля, названного в честь «Bateau ivre» сочинения Артюра Рембо» [2].

Эйзенштейн использовал все свое время, чтобы познакомиться с Парижем в самых различных его проявлениях. Особенно его интересовали магазины религиозных предметов в квартале Сен-Сюльпис, и он попросил мою жену пойти туда вместе с ним, ибо сам явно стеснялся расспрашивать владельцев этих лавочек. Он даже купил несколько особенно типичных предметов, в которых усматривал суеверные искажения религии. Разнородная пестрота выставленных на продажу предметов веселила его и возбуждала его иронию.

Много времени он проводил в районе Марэ [3], старинные особняки которого вызывали у него поразительно точные исторические реминисценции. Заинтересовало его посещение музея Карнавале, а также музея Клюни. Он побывал в наиболее известных церквах: он знал, что в церкви св. Павла есть картина Делакруа, что другая работа этого художника находится в церкви Сен-Сюльпис.

Естественно, особое внимание он уделил собору Парижской богоматери. Его сопровождал туда Жан Митри.

Многие дни парижской жизни он провел, осматривая Лувр.

Эйзенштейн выразил желание побывать на полях сражений 1914 года. Вместе с моим другом Альбером Леви и его супругой мы организовали небольшой караван, что позволило Александрову и Тиссэ присоединиться к нам.

И вот мы едем в Саусон, а оттуда, через Шмен-де-Дам, добираемся до Вердена. По пути часто останавливаемся, настолько лю-

---

[1] *С. М. Эйзенштейн.* Автобиографические записки. — Избранные произведения, т. 1, стр. 329.

[2] *Там же,* стр. 330—331.

[3] *Квартал Марэ* — старинный район Парижа (ныне входящий в состав III и IV городских районов), в котором сохранилось множество исторических зданий и особняков. *(Прим. перев.)*

бопытство Эйзенштейна обострено воспоминаниями о разрушительной битве, которую кое-где совсем еще не трудно мысленно себе представить. Спустя несколько лет, когда я в последний раз встретился с ним в Москве, в 1937 году, Эйзенштейн напомнил мне о маленьком селении Перт-лез-Юрлю, от которого сохранились лишь несколько камней да глубоко изрытая вокруг земля и которое вызвало в нем ощущение трагического одиночества; он вспоминал холмы Вердена, косогор возле Пуавра, Флёри, форт Дуомон и форт Во, у подножья которого он подобрал на ходу человеческую лопатку. В те годы только начинали свозить остатки страшной бойни на кладбище, сооруженное возле Дуомона.

Во время всего нашего путешествия-паломничества Эйзенштейн говорил мало и был погружен в размышления о войне, которой он, как и все советские люди, опасался в будущем.

За всю эту поездку лишь однажды наступила мимолетная разрядка, когда мы остановились в маленькой харчевне где-то в гуще леса, чудом уцелевшего под Верденом. Пока мы пили прохладительные напитки, Эйзенштейн попросил подать ему камамбер и съел его до последней крошки, расхваливая достоинства этого сыра, впервые обнаруженные им накануне...

В другой раз я завлек Эйзенштейна в долину Луары; мы заглянули проездом в Шартр и Вандом и поднялись вверх по течению до города Шаритэ. На сей раз Сергей Михайлович не скрывал своего увлечения и при виде каждого следующего замка извлекал из своей памяти поразительные литературные и исторические познания. Мы много говорили о Ронсаре и... как всегда, о Леонардо да Винчи. Любуясь все новыми пейзажами, Эйзенштейн давал волю своему глубокому чувству природы. Мысль его свободно витала среди воспоминаний об эпохе французских королей.

Однажды вечером мы остановились в городке Божанси, где представился случай для особенно яркой вспышки эйзенштейновского юмора, нередко освещавшего наши беседы; прогуливаясь по прелестному маленькому городку, мы остановились перед статуей Жанны д'Арк. Надпись на пьедестале была едва различима. Кое-как нам удалось разобрать ее, и, ко всеобщему удовольствию, мы обнаружили следующие слова: «Жанне д'Арк — благодарный округ» [1]. Никогда еще мне не приходилось видеть, чтобы Эйзенштейн так хохотал, и смех его то и дело вспыхивал вновь.

Во время этих небольших прогулок я смог оценить удовольствие, которое они ему доставляли, что и побудило меня наметить более продолжительное путешествие, программа которого привела его в восторг. Я освободился на десять дней и решил побродяжничать по дорогам Франции — от Парижа до Тулона, в окрестностях кото-

[1] *Божанси* расположен в округе, центром которого является г. Орлеан, с чьим именем связан подвиг Жанны д'Арк, освободившей город от осады англичан в 1429 году. *(Прим. перев.)*

рого Эйзенштейн мог затем несколько дней отдохнуть в маленьком домике, принадлежавшем мне в ту пору. Оттуда ему предстояло продолжить путешествие вдоль побережья, которое его очень привлекало.

Эти дни, когда мы, пересекая Францию, останавливались по прихоти случая в разных провинциях, подарили мне, пожалуй, самые дорогие и прекрасные воспоминания об Эйзенштейне. Наше привольное странствие позволило мне в полной мере оценить величие этого человека. Общение наше было непрерывным и всесторонним, и дружба наша при этом непрерывно обогащалась. Пожалуй, меньше всего мы говорили о кино, но зато касались всего, что способны породить личные чувства и глубокое проникновение в сущность вещей. Удивительная чуткость и восприимчивость Эйзенштейна поражали и восхищали нас с женой. От его внимания не ускользали характерные особенности каждой области, равно как и тончайшие изменения климата и освещения, возникавшие по мере продвижения. Породы деревьев, разнообразие сельскохозяйственных культур, архитектура домов — все служило ему для более полного постижения окружающего. Могло показаться, будто он давно уже знаком с Францией. Все вокруг становилось ему близким. Создавалось ощущение, будто нет ничего, что было бы ему недоступным; искреннее волнение чередовалось в его душе со вспышками иронии.

Начиная с окрестностей Ноана и долины реки Гартамп, где наши души охватили воспоминания о Жорж Санд, и вплоть до момента, когда мы попали в район Лимузена (где в городе Иссудун жил некогда Бальзак), я непрестанно поражался его начитанности и знанию литературы средневековья.

На пути от Буржа до Лиможа, от Перигё до Сарлата (где мы внимательно осмотрели доисторические пещеры в долине реки Везер, — он знал, оказывается, даже труды аббата Брёй!) Эйзенштейн зачастую самым неожиданным образом без устали комментировал увиденное, извлекая исторические и литературные воспоминания из сокровищницы своей памяти. Однажды лунной ночью, гуляя по улицам городка Сарлат и восхищаясь старинными домами, в одном из которых родился Ла Боэти [1], он не переставая рассуждал о значении «Плеяды» [2] и комментировал сочинение Ла Боэти «Против одного», которое успел в свое время прочитать...

Попав в городок Брив, мы долго говорили о поэзии трубадуров, исполнителей старинных «сирвент» [3], и в частности о творчестве

[1] *Этьен де Ла Боэти* (1530—1563) — французский публицист и поэт, выступавший против тирании в своем сочинении «Рассуждение о добровольном рабстве, или Против одного». *(Прим. перев.)*

[2] *«Плеяда»* — французская поэтическая школа эпохи Возрождения, объединявшая семерых крупнейших поэтов Франции, во главе которых стояли П. Ронсар и Ж. Дю Белле. *(Прим. перев.)*

[3] *«Сирвенты»* — жанр средневековых песен, характерных для старого Прованса. *(Прим. перев.)*

Бертрана де Борна...[1] Мы посетили Рокамадур, пропасть Падирак, задержались в районе Косс, прежде чем достигли Нима, Кро, Эг-Морт и Марселя, где Сергей Михайлович захотел все увидеть, где он внимательно прислушивался к говору людей в портовых кабачках и даже побывал на похоронах мясника из квартала публичных домов, состоявшихся ранним утром в присутствии детей из церковного хора, оркестра и удрученных проституток... Он никогда не забывал эти образы и звуки.

Оттуда мы добрались до Тулона, где я оставил его отдыхать и писать, а сам вернулся в Париж. Спустя несколько дней моя жена отправилась с ним вдоль Лазурного берега, который ему хотелось осмотреть на всем протяжении до Ментоны. Он остановился в местечке Сен-Максим, в домике Жака Садуля, и провел целый вечер в тогдашнем Сен-Тропезе, весело отплясывая в матросском кабачке.

Неожиданно его вызвали в Париж, где французская полиция стала чинить новые трудности в связи со сроком его пребывания во Франции. Чтобы добиться продления визы, пришлось опубликовать протест, подписанный внушительным числом выдающихся деятелей литературного и художественного мира. Эйзенштейн был также встревожен отсутствием вестей из Америки.

Наконец во Францию приехал Джесси Ласки, один из руководителей компании «Парамаунт», он установил контакты с Эйзенштейном, и начался довольно сложный обмен письмами с Совкино в Москве.

Первого мая 1930 года состоялось подписание договора, опубликованного в официальной газете «Пур ву». Наконец Эйзенштейн отправился на пароходе в Америку.

АЛЬБЕРТО КАВАЛЬКАНТИ

Мои встречи

Целых двадцать лет пришлось мне проработать в кинематографе, чтобы определить шкалу оценок для искусства, избранного мной: я понял, что число режиссеров, действительно продвинувших киноискусство вперед, сводится всего только к пяти именам.

И на протяжении последующих тридцати лет мне не удалось вписать ни одного нового имени в этот короткий список: Д.-У. Гриффит, Чарлз Чаплин, Роберт Флаэрти, Эрик фон Штрогейм и С. М. Эйзенштейн. Мне повезло — я имею счастье лично знать и любить троих, названных последними. Я отказался быть представленным Гриффиту, которого лондонские «фильмоторговцы» вовлекли под конец

[1] *Бертран де Борн* — один из наиболее прославленных трубадуров XII века. *(Прим. перев.)*

жизни в довольно скверную авантюру. Что касается Чаплина, я предпочитал помнить его таким, каким он был в ранних фильмах, сохраняющих свое значение и по сей день, чем встретить его совершенно переменившимся.

У меня уже был случай поделиться своими воспоминаниями о двоих из тех, кого я знал лично: о мягком, спокойном Флаэрти и неистовом Штрогейме. Теперь мне осталось рассказать о встречах с Эйзенштейном, к сожалению, довольно коротких.

Само собой разумеется, что личное знакомство не повлияло на оценку его творчества, которая сформировалась еще до первой встречи.

После Октябрьской революции Париж был наводнен белоэмигрантами, которые как здесь, так и в Берлине пытались прокормиться самыми необычными способами. Пожалуй, только люди искусства занимались своим делом. Аристократки, вероятно, культивируя в себе комплекс неполноценности, предпочитали работу в клозетах всем другим менее живописным средствам пропитания. Белогвардейцы же, как более трезвые, пытались забыть поводья скакунов за рулем такси. Подобные типы встречаются еще и сейчас. Их немедленно узнаешь благодаря акценту, который они ухитрились сохранить по прошествии стольких лет.

Артисты же объединялись в различные сообщества. В Париже их было два; вероятно, не больше и в Берлине. Для первой группы — театральных актеров, которые говорили только по-русски,— единственным выходом был кинематограф, в те времена еще немой.

Эти актеры объединялись вокруг Александра Каменки в маленькой студии, расположенной в Монтрейе (в той самой, где работал Мельес). Среди них были: Иван Мозжухин, Наталья Лисенко, Николай Келин, Наталья Кованько, Николай Римский и режиссеры Волков и Туржанский. В ту же группу входили: Диана Каренн, режиссер Санин.

Известно, что вся группа в целом сыграла немаловажную роль в развитии французского кино, но мы не могли отделаться от впечатления некоторой провинциальности, которое она на нас производила несмотря ни на что.

Во второй группе, куда входили танцовщики, художники и музыканты под предводительством Сергея Дягилева, налет провинциализма отсутствовал совершенно. Более того, влияние этой группы распространялось и за пределами Парижа. Круг интересов Дягилева не ограничивался балетом, но успех великолепных танцовщиков с Нижинским и Карсавиной во главе помогал ему создать себе имя. Он делал популярными русских художников, которых до этого никто не знал, вводил в моду музыку, известную до тех пор одним специалистам. Отсюда был всего лишь один шаг до использования в своих целях лучших элементов европейского искусства, и этот шаг был сделан. Дягилев был самым прогрессив-

ным и самым эклектичным из деятелей искусства конца первой четверти XX века.

Может быть, специфичность узкого круга эмигрантов, с которыми мы сталкивались, и породила у нас ложное представление о русском характере, избавиться от которого было очень трудно. Впрочем, не уверен, не могу утверждать...

Во всяком случае, когда я встретил Эйзенштейна, мне показалось, что я впервые в жизни вижу подлинно русского человека. В нем чувствовалась большая внутренняя сила, которая смягчалась изрядной долей юмора. Он не выставлял напоказ своих обширнейших знаний, но его любознательность в сочетании с живостью реакции преобладала над всеми остальными чертами характера и не имела границ.

Наша первая встреча состоялась в старинном замке Ла Сарраз в Вале в 1929 году. Хозяйка замка, баронесса де ла Мандро, впервые ввела в обиход кинофестивали, расплодившиеся теперь почти повсюду. Никто никогда не знал, как и при чьем содействии ей пришла в голову эта мысль. В результате получилось нечто камерное и разношерстное одновременно.

Там было, насколько я помню, человек тридцать приглашенных, и среди них: Айвор Монтегю, Ман Рей, Бела Балаш, Жанин Буиссунуз и, конечно, Эйзенштейн. Я видел в Берлине несколько его фильмов и присутствовал на премьере «Броненосца «Потемкин» в Артистическом кинотеатре на улице Дуэ в Париже.

В те времена аудитория очень живо и по временам страстно принимала или не принимала фильм. Подобная реакция была полной противоположностью той скуке, которая царит сегодня в просмотровых залах.

Взволнованность зала во время показа «Броненосца «Потемкин» была незабываемой. Полиция пять или шесть раз прерывала просмотр, зажигая свет. Но это нисколько не уменьшило того потрясающего впечатления, которое произвел на нас фильм... Тогда мы еще ничего не знали о его авторе.

В первый момент встречи с Эйзенштейном в Ла Сарраз (где он был самым желанным гостем) я был совершенно потрясен — Эйзенштейн оказался моим ровесником. А затем меня поразили заинтересованность и понимание, которые он проявил по отношению к волнующим нас проблемам и нашим работам, столь не похожим на его собственные. Он с симпатией отнесся к первому фильму Ман Рея «Тусалава», беспредметной мультипликации, показанной Айвором Монтегю. Я с удовольствием наблюдал за этим мастером драматургического кинематографа, который без всякого предубеждения воспринимал даже то, что было чуждо ему самому.

Мне было приятно видеть его на банкете по случаю открытия, сидящим по правую руку хозяйки в сводчатом средневековом зале, угол которого был забит огромными бочонками предательски лег-

кого вина из погребов Вале. Банкет обещал быть удачным, ужин удался как нельзя лучше. Произносились тосты, вино текло рекой. Эйзенштейн, вероятно, в ходе беседы поцеловал на славянский манер руку хозяйки дома, чей возраст изобличало декольте ее вечернего платья. Она издала короткое кудахтанье, которое привлекло к ней всеобщее внимание. В наступившем молчании, обращаясь ко всем гостям, баронесса воскликнула:

— Ах!.. Что за плутишки эти большевики!..

После встречи в Ла Сарраз мы, насколько это было возможно, следили за работой Эйзенштейна в Мексике, но прошло много времени, прежде чем мы узнали все горестные детали этого путешествия. Странная судьба постигла фильм «Да здравствует Мексика!». Из несмонтированного Эйзенштейном материала позже выкроили целых три фильма!..

Во всяком случае, когда Эйзенштейн вернулся в Европу, он не казался подавленным, несмотря на страшное разочарование, которое его постигло. Мы никогда не слышали от него жалоб на Эптона Синклера, который взял в свои руки монтаж фильма, или на безразличное отношение Голливуда к его трудностям.

Я встретил его на просмотре «Сентиментального романса» — маленького фильма Александрова, который нас всех страшно разочаровал.

Французские власти отказали Эйзенштейну в продлении срока пребывания во Франции ввиду напряженной атмосферы тех лет.

Нужно было немедленно принять меры... Но какие?.. Самым лучшим и, может быть, единственным выходом было бы составить петицию, подписанную всеми французскими режиссерами. И на следующий же день я принялся за дело.

Увы! Результат был самым неприятным. Кроме меня (все-таки не француза) согласился поставить свою подпись только Жан Бенуа-Леви... Я часто говорил об отсутствии сплоченности в среде французских кинематографистов еще в те времена, когда так называемый «Авангард» был в самом разгаре. Но я никогда не мог объяснить всеобщий отказ подписать петицию в поддержку Эйзенштейна... Боязнь приобрести соперника?.. Нежелание скомпрометировать себя политически?.. Возможно, и то и другое.

И совсем недавно, когда французские кинематографисты объединились, чтобы восстановить в должности директора Синематеки Анри Ланглуа, я спрашивал себя: отнеслись ли бы они к Ланглуа подобным образом, если бы он был потенциальным соперником?..

Эйзенштейн вернулся в СССР... И мы увидели «Александра Невского» — киносагу, ставшую классикой. Мы видели и «Ивана Грозного», цветная часть которого доказала, что Эйзенштейн мог внести очень серьезный вклад в развитие цветного кинематографа.

9—2587

В 1934 году я уехал из Парижа в Лондон, — это был самый плодотворный период моей кинематографической карьеры.

В Англии стало трудно поддерживать связь с теми советскими режиссерами, которых я знал. Потом разразилась война. После множества пропагандистских фильмов мой продюсер сэр Майкл Бэлкон получил правительственные инструкции, которые предписывали студиям перейти к выпуску развлекательных картин. Так был задуман фильм «Шампанское Чарли».

Несмотря на разделявшее нас расстояние, мне удалось еще раз связаться с Эйзенштейном благодаря «Шампанскому Чарли». Монтегю, который был в Советском Союзе во время осады Ленинграда, повез с собой несколько английских фильмов, а среди них и этот.

Вернувшись, он передал мне записку Эйзенштейна: «Скажите Кавальканти, что, если он сделает еще один фильм вроде «Шампанского Чарли» с пением, танцами, едой и выпивкой, чтобы продемонстрировать нам в той ситуации, которая сложилась этой зимой, я не буду с ним разговаривать больше никогда!»

Это была последняя весточка. Потом, просматривая кадры, оставшиеся от «Бежина луга», я снова и снова вспоминал наши встречи. Я много думал о том, как все-таки сильно повлияло на творчество Эйзенштейна путешествие в Мексику... и насколько в своем следующем фильме он вернулся к стилистике «Да здравствует Мексика!». Он, казалось, хотел наперекор всем и вопреки всему осуществить до конца свой великолепный замысел, который ему помешали закончить.

И для меня легендарность имени великого режиссера тесно связана с трагической историей этих двух фильмов.

АЙВОР МОНТЕГЮ

В Голливуде

Ученый, философ, новатор — Эйзенштейн, скорее всего, был «всеобъемлющим гением», вроде Леонардо да Винчи, порожденным кинематографом. То. к чему он стремился, и то, что свершилось,— есть часть истории кино и, следовательно, часть накопленной ею сокровищницы опыта, предназначенного **для будущего.**

Встреча в Ла Сарраз

Место действия — Ла Сарраз в предгорьях Альп, неподалеку от Женевы, у франко-швейцарской границы. Время действия — конец двадцатых годов нашего века. Сцена представляет собой замок, хозяйка дома — его владелица мадам де ла Мандро. Поводом служит встреча элиты и почти элиты авангардистского кино. Основное со-

бытие — вторжение. Вторжение состоит в появлении трех молодых людей в синих костюмах, прибывших если не совсем из космоса, то, во всяком случае, из его духовного эквивалента — СССР. А результат? Результат заключался в том, что несколько часов спустя все бесценные сокровища замка — средневековая мебель, кулеврины, хоругви, латы, пики и алебарды — были разбросаны по лужайке. Мы были поглощены созданием фильма.

Пожалуй, все вышесказанное нуждается в некоторых пояснениях.

Конференция была, по-моему, самым первым предшественником всех кинофестивалей.

Идея созыва конференции исходила от молодого француза Робера Арона, который разослал приглашения, а теперь метался в тревоге, приходя в отчаяние от беспорядка и пытаясь умилостивить мадам де ла Мандро.

Среди специалистов и любителей были выходцы из самых разных стран.

Вальтер Рутманн, уже взбудораживший нас своим документальным фильмом «Берлин — симфония большого города». Ганс Рихтер, который привнес в кинематограф сюрреализм, использовав трюковые съемки в «Утреннем призраке» — чинной шутке с персонажами в котелках. Был тут и молодой парижанин Альберто Кавальканти, о котором лишь немногие знали, что он бразилец. Был и старый теоретик Бела Балаш, живший в изгнании, вдали от родной Венгрии. Здесь были всякого рода более или менее яркие светила со всей Европы, в том числе даже Монтгомери Эванс, американский поклонник искусств уэльского образца. Лондонское Общество кино, — ставшее прародителем бесчисленного потомства, порожденного впоследствии его примером, — представляли на этом собрании мы двое — Джек Айзэкс, который стал в дальнейшем профессором английской литературы в Лондонском королевском колледже, и председатель Общества — ваш покорный слуга, более или менее юный в свои двадцать пять лет.

Сначала все шло весьма чинно и степенно, как и намечалось. Мы показывали друг другу фильмы. Хвалили друг друга и восхищались друг другом. Словом, текла самая незамысловатая жизнь с более чем замысловатыми речами — воистину возвышенная и нервирующая атмосфера изысканно вежливой дискуссии.

Вторжение трех молодых людей в синем быстро положило всему конец.

Пришельцами были Сергей Михайлович, Гриша и Эдуард. Иными словами — С. М. Эйзенштейн, Г. В. Александров и их оператор — Э. К. Тиссэ. Последние двое были стройны, сильны, красивы, со светлыми волосами и позолоченной загаром кожей. Синие вылощенные костюмы придавали им весьма подходящий оттенок техницизма.

Третий был пониже, с бочкообразным туловищем, короткими конечностями и маленькими, нежными ручками — надо всем возвышалась огромная голова с выдающимся лбом, густой копной волос, озорными (порой насмешливыми) пронзительными глазами, уже знакомыми нам по его портретам.

Ибо эти люди были хорошо известны в мире кино, особенно в таких компаниях, как наша. Разве не были они нашими героями? Мы не считали себя «красными» — этот эпитет тогда мало употреблялся, — но мы обожали эксперименты. Будучи не без оснований убеждены в том, что большой кинематограф тех лет, кинематограф, связанный с промышленностью и процветанием, был излишне самодоволен, мы порывались немедленно спасти его и попутно выкроить себе местечко при помощи изобретательности и новаторства. Слава «Потемкина» и остальных фильмов уже сделала Сергея Михайловича и его товарищей знаменем мирового значения, под которым объединялось наше движение. Разве не были они высочайшими экспериментаторами, не только художниками, но и учеными, разве не удалось им ворваться в цитадель благодаря своему успеху? Едва ли какие-либо иные из советских кинематографистов, путешествовавших по Европе, были бы столь естественными и желанными гостями в Ла Сарраз. Их приезд стал самым значительным событием этой конференции и ее оправданием.

Сергей Михайлович упивался окружающим и немедленно занял главенствующее положение. Но он быстро устал от всех дискуссий. Надо заниматься практикой, действие должно заменить теоретизирование. Замок был богат костюмами и реквизитом. Поэтому надлежало сделать фильм, чтобы выразить свою тему. Арон и несчастная хозяйка дома вынуждены были отдаться воле волн.

Эйзенштейн обладал достаточным дипломатическим тактом, чтобы не назначать самого себя в качестве режиссера. На этот пост был призван Рихтер. Операторами стали Тиссэ — который, разумеется, приехал со своей камерой — и Рутманн. Гриша был главным мастером на все руки и доверенным лицом. Сергей Михайлович просто носился взад и вперед и, скорее всего, выполнял обязанности реквизитора.

Для каждого нашлась роль, драматическая или техническая. Жанин Буиссунуз, которая была помощницей и музой-вдохновительницей Арона, изображала Душу кино, в струящемся наряде кремового цвета, с пустыми коробками из-под кинопленки в виде огромных нагрудных блях; она томилась в заключении где-то на чердаке самой высокой башни. Профиль Джека Айзэкса обеспечил ему роль ее тюремщика — Духа коммерции. Обряженный с ног до головы в доспехи, он бросал сквозь забрало вызывающие взгляды на мельтешившихся внизу хозяев. В колоннах наступавших освободителей виднелось оружие всех времен и эпох. Во главе шел Муссинак — высокая фигура с черными усами, в высоченных кожаных

сапогах, с перевязью через плечо и в дартаньяновской шляпе с пером. Все производило впечатление хаоса. Будучи ассистентом Рихтера, я полностью удовлетворялся тем, что предоставлял события их естественному ходу.

Конференция в Ла Сарраз принесла свои плоды. Я подружился с Гришей и Эдуардом. С Эйзенштейном я тоже поладил. Хотя он уже слышал мое имя и должен был по поручению Пудовкина разысказать меня в Европе, это ничуть не оградило меня от его насмешек. Но вскоре обнаружилось, что мы могли смеяться над одним и тем же, а это было неплохим началом для дружбы. Во всяком случае, прежде чем мы с Джеком Айзэксом собрались уезжать, мы договорились о том, что все трое приедут в Лондон и что Эйзенштейн прочитает курс лекций в Обществе кино.

Вперед на запад, молодые люди

...Аппетит Эйзенштейна к новым впечатлениям был ненасытен. Ему надо было со всеми встретиться, увидеть все, что происходило, все, что было необычным...

В Париже ему удалось осуществить заветную мечту и встретиться с Джеймсом Джойсом (в московской киношколе он обычно давал своим ученикам отрывки из «Улисса» в качестве прозаических упражнений, которым надо было придать сценарную форму). Он рассказывал нам о приветливости Джойса, о выразительности его голоса, который при чтении вслух отрывков из романа «Работа двигателя» придавал им красоту и делал на мгновение прозрачно ясными независимо от того, сколь непроницаемыми и непонятными они казались в напечатанной форме. Рассказывал он и о том, как Джойс учтиво сказал, что очень хотел бы посмотреть «Потемкина», и размышлял о возможности это осуществить (что, разумеется, было для него невозможно из-за надвигавшейся слепоты).

Англия показалась путешественникам менее увлекательной или по меньшей мере более благопристойной.

Эйзенштейн выступил с лекциями в Обществе кино. Как обычно, он охватывал широкий круг наук и приводил примеры из искусства и литературы разных стран, заставляя нас заново задумываться над многими проблемами и искать собственных кинематографических решений для передачи подлинных событий и отрывков из литературных произведений. Зачастую он с большей охотой использовал примеры не столь эзотерические, сколь неожиданные, отдавая Уэбстеру — как драматургу, а Мильтону — как поэту предпочтение перед Шекспиром. В области материалистической эстетики он предпочитал Колриджа. На многое он научил нас смотреть по-новому. Например, свою теорию о том, что движение может быть передано посредством конфликта двух различных во времени состояний, он

иллюстрировал ссылкой на портрет Сисси Лофтю работы Тулуз-Лотрека, указывая, что у этой необычайно подвижной фигуры ноги ориентированы в двух направлениях, то есть занимают положение, в котором конечности не могли бы находиться в естественных условиях.

Среди слушателей было несколько молодых людей, ставших впоследствии столпами британского кинематографа.

Впервые в Британии, на специальном торжественном сеансе в честь Эйзенштейна, Общество кино показало полную, неискаженную цензурой копию «Броненосца «Потемкин», причем знамя повстанцев было в соответствии с замыслом автора раскрашено от руки красным цветом. Мы давали фильм с музыкальным сопровождением Эдмунда Майзеля, которого Эйзенштейн никогда прежде не слышал, хотя мощь этой партитуры настолько усиливала воздействие фильма, что в некоторых местах в Германии именно музыка, а не фильм была запрещена как фактор, подрывающий государственную безопасность.

Несмотря на триумфальный успех просмотра, Эйзенштейн был в плохом настроении — мне думается, потому, что, несмотря на шумливость и умение соблюдать внешнюю видимость, он был, по существу, застенчивым и впечатлительным человеком, становившимся агрессивным лишь ради самозащиты. Сначала он сетовал на то, что первый фильм, показанный на этом сеансе, — «Рыбачьи суда» Грирсона — включил в себя все лучшие эпизоды «Потемкина». (В этом есть доля правды. Грирсон монтировал «Броненосец «Потемкин» и делал к нему субтитры в Нью-Йорке и внимательно изучил фильм, признавая впоследствии все, чем был ему обязан в своем первом и наиболее известном фильме, положившем начало британскому документальному кино.) А в конце, когда все аплодировали великолепной кульминации «Потемкина», Эйзенштейн пожаловался на то, что музыкой Майзеля мы превратили его фильм в оперу.

Во время пребывания в Лондоне я повел Эйзенштейна в Уайтхолл Корт, к Бернарду Шоу, который был, как всегда, любезен и необычайно гостеприимен.

Однако такая жизнь не могла продолжаться бесконечно. Туристы должны были каким-то образом начать зарабатывать. Гриша ухитрился очаровать французского продюсера и получить средства на создание короткометражного фильма «Сентиментальный романс», первой звуковой ленты, снятой троицей, где фигурировали молодая протеже продюсера и два больших белых рояля. Когда картина была показана в Лондоне, она подверглась — не без оснований — резкому осуждению критиков, которые, пожалуй, могли бы еще стерпеть один рояль, но два!

Согласно одному из условий договора в титрах фильма в качестве режиссера должен был быть указан Эйзенштейн, независимо

от того, кто был фактическим постановщиком. Эйзенштейн неизменно стоял на стороне Гриши, когда разыгралась буря, и ни в чем не признавался; он яростно заявил в газетах, что фильм был экспериментом и что «ему непонятно, почему искусство не может иметь права на белые рояли, если наука имеет право на белых мышей».

Не лучше шли дела Эдуарда. В Швейцарии продюсер Векслер согласился финансировать его фильм про аборты, который получился очень удачным. Беда заключалась в том, что по первоначальному замыслу фильм должен был выступать в защиту легальных форм аборта. Он начинался с ряда кадров, показывавших в качестве предостережения рождение монстров. Затем, используя обычные приемы викторианской мелодрамы (раззолоченные рестораны, бокалы шампанского и т. д.), фильм рассказывал несколько историй о грехопадении хорошеньких девушек, которые все плохо кончались; в заключение шел эпизод об одной из девиц, которая отлично выходила из положения, совершив все необходимое в хорошей, чистой клинике. Однако, когда съемки были закончены, кто-то где-то все перепутал, приклеил конец к началу, а начало — к концу и превратил фильм в свою противоположность, то есть в картину против любой формы абортов.

Всех этих опытов в устрашающих джунглях оказалось достаточно. Явно наступило время подумать о Мекке всех кинематографистов — Голливуде.

Разведка

Спустя некоторое время после моего приезда в Голливуд пришла телеграмма на студию «Парамаунт», а в рубрике светских сплетен, которую вела в голливудской прессе известная журналистка Луэлла Парсонс, появились сообщения о том, что в Париже состоялась долгожданная встреча[1]. Ласки и Эйзенштейн заключили договор. Вся группа должна была направиться на западное побережье, а контракт предполагалось подписать в Нью-Йорке, по пути в Голливуд. В сообщениях указывалось также, что среди тем, которые намечались для будущей постановки, была и «Война миров» Уэллса.

Эйзенштейн выехал первым, а остальным предстояло на время задержаться в Париже. Надо было закончить кое-какие дела, расплатиться с долгами, словом, разделаться вчистую. Моя жена Хэлл присоединились к ним в Париже, застав их в скромном отеле.

В конце концов замешкавшиеся путешественники отправились к берегам Нового Света на корабле «Иль де Франс».

---

[1] Речь идет о встрече Эйзенштейна с одним из руководителей кинокомпании «Парамаунт» *Джесси Л. Ласки,* в руках которого было сосредоточено общее руководство планированием и производством обоих отделений «Парамаунт» — нью-йоркского и голливудского.

В Нью-Йорке их встретил Эйзенштейн и незаметно вложил в руку Хэлл сотню долларов, сказав, что они предназначаются ей на расходы в течение первой недели. Это были единственные деньги, которые мы с ней получили за все время нашей совместной работы.

Эйзенштейн вел светскую жизнь, был в центре внимания и, как в те дни рассказывали в газетах, с успехом повторил на одном званом вечер шутку, которую однажды уже апробировал в Париже. В те времена ходили легенды о том, что все русские — мрачные, полубезумные типы из Достоевского. Какой-то дурак задал знаменитый вопрос: «Скажите, русские смеются когда-нибудь?» В ответ он услышал не менее знаменитую фразу Сергея Михайловича: «Засмеются, когда я расскажу им об этой вечеринке».

За работой

Как только все собрались в Голливуде, мы при первой возможности распрощались с гостиницами и обзавелись собственной крышей. Дж.-Г. Бахман [1] помог нам найти подходящего домовладельца. Звали его Тэд Кук. Он собирался в длительный отпуск и намеревался сдать свой дом.

Его жилище было истинным кладом. Во всем Голливуде едва ли нашелся бы другой более покойный или расположенный в более умиротворяющем окружении дом. В каком это было месте? В Колд Уотер каньоне, в конце идеально ровной дороги, ведущей к отдаленному, тогда мало посещаемому уголку в верховьях одной из долин в Беверли хиллз. Дом представлял собой белоснежный куб, возвышавшийся на склоне горы. Окружающие вершины гор охраняли его от любых бедствий, кроме землетрясений (о которых никогда не следует забывать, живя в Калифорнии). Мы пережили два землетрясения, от которых лишь задребезжала посуда.

Разумеется, дом был выдержан в испанском стиле. Это предписывалось и традицией и окружающим пейзажем. Поскольку сооружение было новым, оно не могло быть подлинно испанским. Но его стиль ни в коем случае нельзя было назвать псевдоиспанским. Тэд Кук нанял испанских мастеров или, скорее, мексиканских ремесленников, работавших с большой любовью. Необожженный кирпич и штукатурка, красные, синие, зеленые, желтые тона, устланный изразцами внутренний дворик между приподнятыми над землей спальнями, высокая просторная гостиная — все было к месту. Деревянная резьба на лестницах и пилястрах, столы и стулья были прочно сработаны вручную, тщательно закруглены силой и старанием рук человеческих. Кук вложил в свое жилище много сил, и дом вышел на славу. Жить в нем было радостью.

[1] *Дж.-Г. Бахман* занимал на голливудской студии «Парамаунт» пост помощника продюсера и был прикреплен к группе Эйзенштейна.

У Хэлл, которой пришлось управлять домом, оказалась железная рука. Это было весьма существенно, ибо денег поступало очень мало, а часть, которую Эйзенштейн выделял на общие расходы, была и того меньше. Наш контракт с компанией «Парамаунт», подписанный в Нью-Йорке Сергеем Михайловичем и представителем Амкино — советским киноагентством в Америке, — не был настоящим трудовым соглашением, а всего лишь договоренностью, на основании которой «Парамаунт» гарантировала оплату расходов на шестимесячный период — 500 долларов для Эйзенштейна и по 100 долларов для каждого из нас четырех (Гриша, Эдуард, Хэлл и я), то есть всего 900 долларов в неделю; за это время нам надо было попытаться найти тему для постановки, приемлемую для обеих сторон. Даже по тем временам сумма эта была весьма скудной для того, чтобы поддерживать приличную репутацию на Дальнем Западе.

Пожалуй, мне следует попробовать объяснить, как мы устраивались, хотя и по сей день это не совсем ясно.

Эйзенштейн педантично предпочитал отдавать долги, нежели тратиться на новом месте, и мы оба старались поскорее расплатиться за счет поступлений. Все, что оставалось, шло на его личные расходы. Разумеется, время от времени мы совершали веселые набеги на магазины. Например, когда парням надо было купить фотокамеры или пальто по возвращении на восточное побережье. Сергей Михайлович вовсе не был скуп, просто, покупая книги, — а покупал он их непрерывно и в большом количестве, — он говаривал: «Остальные знают, что книги я читаю за всех нас».

Наконец мы удобно устроились и зажили уютно, ссорясь не более, чем любая счастливая семья.

Когда на Запад приехал Ласки, нас немедленно пригласили к обеду. «Парамаунт» намеревалась посмотреть на своих новых котов в мешке.

Прием происходил в узком кругу — мистер и миссис Ласки, Шульберг с супругой[1], Хэлл, еще одна дама для ровного счета, Эйзенштейн и я.

И вот тут-то мы и совершили свою первую и, по моему твердому убеждению, роковую ошибку.

Ласки спросил:

— Мистер Эйзенштейн, мистер Монтегю, скажите, что вы *действительно* думаете о наших фильмах?

Ни Сергей Михайлович, ни я не были столь безрассудны, чтобы взглянуть друг на друга. Но наше мгновенное колебание оказалось слишком долгим. И доли секунды было достаточно.

Все, что мы сказали потом, уже не имело значения.

---

[1] *Б.-П. Шульберг* возглавлял западную киностудию компании «Парамаунт», расположенную в Голливуде.

Сладкая жизнь

С самого начала у нас с Сергеем Михайловичем были расхождения по одному вопросу. Я считал, что нам нельзя терять время. Мне уже не раз доводилось наблюдать нечто подобное. Когда компания заключает с вами контракт, вы становитесь на время баловнем.

Реклама достигает наивысшей точки, стараясь убедить мир в том, что компания приобрела гения. В такой атмосфере никто не решится перечить боссу. Тут-то и наступает ваша заветная минута, и надо ковать железо, пока горячо.

Потом может уже быть слишком поздно, когда привычка сотрет остроту новизны, а то и вовсе породит пренебрежение.

Однако все мешало нам следовать этой заповеди.

В молодости шесть месяцев кажутся долгим сроком. Согласно договоренности нам гарантировали оплату расходов в течение шести месяцев впредь до заключения контракта на основе конкретной темы, когда должны были быть оговорены новые условия. Устами наших любезных хозяев Голливуд — по своему обычаю в отношении новичков — настойчиво побуждал нас обосноваться, привыкнуть к атмосфере, встать на ноги. К чему торопиться? Стоило нам вознамериться взяться за ум, как вокруг оказывался увлекательный новый мир, сверкающий тысячью различных граней. И вдобавок успокоительная атмосфера Колд Уотер каньона.

Сергею Михайловичу все казалось странным, экзотическим, достойным изучения. Нас окружала не только Америка во всем ее многообразии; здесь можно было приобщиться к иным цивилизациям.

В Лос-Анджелесе, как и в любом крупном американском городе, есть колонии, которых едва коснулся английский язык. Эйзенштейн и его друзья нашли русскую старообрядческую общину, где церковные службы и все частные дела велись на родном языке.

И здесь он снова оказался в центре внимания. Приходилось принимать приглашения, ходить на приемы, выступать с лекциями в университетах. Дело было не столько в желании приобщиться к светской жизни, сколько в стремлении увидеть достопримечательности, повстречать людей, проследить за идеями.

Вскоре нашлась юная чета — Сеймур Стерн и Христель Ганг, — которая поклонялась Эйзенштейну. Они издавали журнал под названием «Экспериментальное кино» и попросили нас написать что-нибудь. Я перевел для них короткую заметку Эйзенштейна «Принцип кино и японская культура» [1], в которой содержится, пожалуй, наиболее ясное краткое изложение краеугольного принципа созда-

---

[1] Русское название статьи — «За кадром».

ния нового эффекта в результате конфликта или столкновения двух кадров — принципа, который составляет основу графической и драматургической эстетики Сергея Михайловича. Он настаивал на точном соблюдении его синтаксиса. В те времена он недолюбливал фразы с подлежащим, сказуемым и дополнением. Ему хотелось, чтобы его предложения были предельно просты, состоя подчас только из существительного или глагола.

С особым восхищением Эйзенштейн относился к творчеству Диснея. Будучи в Европе, он заявил, что Уолт Дисней — единственный человек в Соединенных Штатах, который правильно использует звуковое кино, сочетая в фильмах о Микки Маусе действие со звуком, выбранным за его произвольный эффект.

Разумеется, мы посетили все вместе студию, чтобы встретиться с Диснеем, и вернулись восвояси с рисунками, украшенными автографами.

Удивительная встреча состоялась в голливудской Академии киноискусств и наук. Обсуждались существовавшие в то время многочисленные системы расширения экрана, в том числе «грандёр» [1]. Дискуссия послужила толчком для возникновения знаменитой статьи Эйзенштейна «Динамический квадрат», в которой он призывал к созданию экрана, форма которого могла бы изменяться в зависимости от требований композиции, наиболее соответствующей природе и контексту изображаемого.

Во время спора кинооператор студии «Фокс», работавший над первым фильмом в новом широком формате, заметил, что при этой системе действительно нельзя показать лицо крупным планом; однако, по его мнению, это не должно было вызывать ощущение досадного ограничения, поскольку изображение в целом оказывалось столь большим, что даже выражение отдельных лиц было отчетливо видно и без крупных планов.

Сколь бы неправдоподобным это ни казалось, но факт остается фактом: не будь там Эйзенштейна и его друзей, *никто* не указал бы, что роль крупного плана в кино заключается вовсе не в том, чтобы просто сделать что-то лучше видимым; его задача: сосредоточить внимание на чем-то одном, исключив все остальное.

Ничто не свидетельствовало с большей ясностью, чем эта встреча, о степени прагматизма искусства Голливуда, чьи достижения (которых ничто не может умалить, ибо по общему уровню они намного опережали все сделанное в любой другой стране) полностью зависели от познаний, основанных на методе проб и ошибок. Никто не удосуживался остановиться хоть на мгновение, чтобы обдумать фактически сделанное.

---

[1] *«Грандёр»* — система расширения экрана, предложенная в 1928 году кинокомпанией «Фокс» (широкий формат на 70-*мм* пленке с соотношением сторон изображения 2 : 1).

Мы совершали на двух автомобилях цугом поездки по окрестностям. Молодые люди ехали в одной машине, Хэлл и я — в другой. Однажды мы посетили открытое для обозрения ранчо — жилище миллионера Уильяма Кинга Жиллетт, портрет и роспись которого фигурировали на каждом пакетике выпускаемых им безопасных бритв.

Другая экскурсия состоялась в лес гигантских секвой. Мы были подавлены величием огромных деревьев и окружающей их красотой. Наверно, именно тогда Эйзенштейн принял решение непременно использовать их живописные качества. Оператор со студии «Фокс», споривший с нами на заседании в Академии, посулил, что, вопреки нашим опасениям относительно широкого экрана, мы увидим в заключительном эпизоде новаторского фильма, над которым он в то время работал, впечатляющую сцену с деревом, к тому же очень большим.

Когда на премьере фильма дошел черед до этой сцены, действительно снятой среди секвой, оказалось, что речь шла о смертельной схватке между героем и злодеем, которая происходила на *поваленном стволе дерева.*

Наиболее впечатляющее путешествие было совершено через пустыню, до Иосемита и обратно. Пустынная дорога мчалась вдоль Долины смерти, где было очень жарко. Казалось странным, что, опустив автомобильное стекло, чтобы подышать воздухом, приходилось поспешно его поднимать, ибо снаружи было жарче, чем внутри. Со всех сторон нас окружали пески. Кроме кактусов-опунций, нигде ничего не росло.

Внезапно машина, ехавшая впереди по прямой, как линейка, дороге, скрылась из глаз. Только что она была на месте, и вдруг ее не стало. Что могло случиться? Подъехав поближе, мы обнаружили, что наша троица, страдавшая манией сниматься в романтическом окружении, решила, следуя внезапному порыву, повернуть машину на девяносто градусов и съехать с дороги, чтобы сфотографироваться на фоне гигантского кактуса. К счастью, мы остались на шоссе. Пока они были заняты фотографированием, все шло хорошо. Но когда парни попробовали сесть в машину и продолжить путешествие, выяснилось, что песок под колесами был настолько сух, что машина застряла. И вот на расстоянии каких-нибудь десяти ярдов от идеальной асфальтированной дороги они безнадежно забуксовали, скользя словно по смазанному жиром шесту. Колеса вращались, песчинки летели... и ни с места. Не было ни пальто, ни одеяла, чтобы бросить под колеса. Гриша и Эдуард были очень сильны, но даже они не могли поднять машину и перенести ее на расстояние десяти ярдов. К счастью, ребята были догадливы. И вот уже четыре струи оросили песок у задних колес, и песчинки уплотнились. Этого оказалось достаточно, колесам было за что зацепиться, и путешествие удалось продолжить.

Мы завели новых друзей. Эйзенштейн подружился с Кингом Видором. Гейнц[1] представил всех нас чете Фиртель — Бертольду, уроженцу Вены, социалисту и гуманисту, с которым я впоследствии работал в качестве продюсера на киностудии «Илинг» по картине «Проход на третий этаж», и его жене Залке.

Однажды, когда мы болтали, сидя за кофейным столиком, раздался звонок, и Гейнц поспешил открыть. В дверях стояла высокая босоногая молодая женщина в легком рыжевато-коричневом платье и в темных очках от солнца.

— Как мне доложить о вас? — спросил Гейнц.

Думаю, он был единственным на свете человеком, который не узнал с первого взгляда Грету Гарбо.

Это была наша единственная встреча с ней, но мы на всю жизнь стали ее поклонниками. Она излучала сердечное тепло, безмятежность, светлый разум и сразу помогла разрешить проблему, мучившую нас всех, и особенно Хэлл.

Когда новизна голливудских приемов поистерлась, никто из нас не хотел больше посещать их. Тем не менее мы чувствовали, что ходить необходимо, особенно когда приглашения исходили от студийных тузов, которые могли подумать, получив отказ, что мы заважничали. Как раз накануне на пляже Малибу состоялся «вечер танцев при луне», длившийся, казалось, бесконечно. Чтобы гарантировать присутствие луны, хозяин подвесил высоко в небе искусственное светило. Поскольку настоящая луна взошла вполне своевременно, в нашем распоряжении их оказалось сразу две.

Гарбо дала идеальный совет...

— Вы, разумеется, должны принимать приглашения,— сказала она.— Людям не понравится ваш отказ. Принимайте приглашения и не ходите. Никто никогда не замечает чьего-либо отсутствия.

С тех пор мы следовали ее рекомендации.

Разумеется, мы встретились с Эптоном Синклером. Этот легендарный всемирный герой, красный Давид, бросивший вызов Голиафу своими романами «Джунгли» и «Менялы», к тому времени порозовел. Он обосновался в Калифорнии, поседел, носил очки, привязался к домашнему образу жизни, чувствуя себя очень уверенно благодаря дружескому расположению благородной пожилой женщины, тратившей свое состояние на гуманные цели. Он радушно принял нас и оказал немалую моральную поддержку.

Особой честью — я до сих пор ценю сердечное расположение, скрывавшееся за этим,— было приглашение на тихий семейный обед по случаю его шестидесятилетия, на котором присутствовали только Эйзенштейн, мы с Хэлл, сам Синклер, его супруга и дама-благотворительница.

---

[1] *Гейнц (Генрих) Френкель* — английский писатель, журналист и сценарист, живший тогда в Голливуде.

Во время обеда миссис Синклер повернулась ко мне и сказала:

— Знаете, мистер Монтегю, что бы ни случилось теперь с русской революцией, но мне с Эптоном она замечательно помогла в нашей пропаганде.

Я был так поражен, что потерял в ответ дар речи, как и за обедом у Ласки. Как показало, однако, время, несмотря на все их колебания, Синклерам предстояло совершить в дальнейшем еще много доброго.

Нас посещали друзья из Европы. Сначала приехала моя сестра Джойс, затем Сидней Бернстайн, хотевшие осмотреть Голливуд, пока мы были там. Каждого из них мы возили по очереди в гости к Чарли, так как бо́льшую часть времени проводили у него.

Дом и сад Чарли стали нашим вторым жилищем. Мы всегда звонили прежде, чем заехать, и спрашивали у Коно[1] разрешения; Коно, который при желании был непроницаем, как стена, рассматривал наши звонки как вежливую формальность. Порой у нас раздавался звонок от Чарли, и нас просили приехать.

Мы постоянно проводили время на теннисном корте, ибо Гриша и Эдуард брали уроки и достигли основательных успехов. Даже Сергей Михайлович приобрел парусиновые штаны и с яростным остервенением пытался гоняться за мячом. Он испортил все тем, что носил подтяжки, да еще алого цвета, а для пущей надежности не снимал ремня. Когда я сказал ему, что так не принято, он был совершенно подавлен, однако успокоился, услышав, что покойный лорд Биркенхед, играя в теннис, щеголял в подтяжках.

Корт Чаплина освещался, чтобы можно было играть допоздна. Однажды вечером над сверкавшей переливающимися огнями местностью низко пролетел аэроплан, пилот которого время от времени выключал мотор и выкрикивал в мегафон приглашение на ближайшую премьеру. Заметив мерцающие огни на нашем корте, расположенном на склоне холма, он опустился пониже, сделал круг, выключил мотор и вопрошающе прокричал: «Гарольд Ллойд?» Чарли пришел в ярость и во весь голос завопил:

— Нет... «Огни большого города»!

Так называлась картина, над которой он в то время работал.

С Гарольдом Ллойдом я встретился однажды на приеме. Он держался очень спокойно и учтиво, но говорил исключительно о недвижимостях.

В доме Чарли был орган, на котором он регулярно играл. Но основным украшением его жилища в Беверли хиллз был в те дни плавательный бассейн, которому архитектор придал точные очертания внутренней формы знаменитого котелка Чарли.

---

[1] *Коно* — японец по происхождению — был дворецким Чаплина и его доверенным лицом.

Для нас было воистину сибаритским удовольствием — броситься в воду после партии в теннис, понежиться на солнце, окунаясь время от времени, чтобы освежиться, или, наконец, искупаться наедине с Чарли теплой ночью при свете отдаленных отблесков Голливуда в качестве единственного освещения. Мы плыли, бывало, рядышком и поверяли друг другу свое прошлое и свои надежды на будущее.

Однажды, несмотря на предосторожности Коно, Чарли попался врасплох. Некий светский молодой человек с прекрасной внешностью и элегантными манерами — которого мы будем называть графом Б. — в один прекрасный день привез к Чарли двух визитеров-испанцев, державшихся с бесконечным достоинством; это были люди чрезвычайно интеллигентные, но не знавшие ни слова по-английски. Один лишь Сергей Михайлович свободно владел их языком. Имя старшего посетителя было Угарте. Он был писателем исключительного благородства, с которым я познакомился ближе во время войны в Испании. Второго, помоложе, темноволосого, со сверкающими глазами, звали Луис Бунюэль. У Чарли гостили тогда его двое детей от второго брака, Чарлз и Сидней (ставший ныне отличным актером) — темноволосые, курчавые мальчуганы с аккордеоном. Легко пританцовывая и приложив ко лбу согнутые указательные пальцы в виде рожек, Угарте забавлял мальчиков, изображая быка, а Бунюэль учил их делать пассы носовыми платками.

Однажды мы устроили в просторной гостиной дома в Колд Уотер каньоне вечеринку (сугубо безалкогольную) для тех, кого знали и любили. Все расселись на деревянных стульях и пестро раскрашенных циновках. В те времена пользовалась большой популярностью ужасная, садистская салонная игра. Участники составляли список добродетелей, как, например: хороший характер, чувство юмора, красота, ум и т. п. и переписывали его на двух листках. Избранная жертва покидала комнату, захватив с собой один из листков. На нем надлежало проставить самому себе оценку (по десятибальной системе) против каждой из перечисленных в списке добродетелей. Затем беднягу призывали обратно в гостиную и предлагали прочитать вслух поставленные самому себе оценки. В ответ оглашались соответствующие оценки, единодушно присужденные ему присутствующими.

Я не знаю игры более жестокой.

Вскоре выбор пал на Чарли. Он вышел, и началась дискуссия относительно его чувства юмора. Наконец все сошлись на «четверке». Чарли вернулся и был явно ошеломлен, когда его якобы скромную «семерку» подсекла наша «четверка». Но мы утешили его «девяткой» за обаяние. Увы, когда позднее вышел Эйзенштейн, Чарли пришлось стерпеть, что собравшиеся присудили Сергею Михайловичу «восьмерку» за чувство юмора (зато оценка Сергея Михайло-

вича за доброту была весьма низкой); Чарли и вовсе не выдержал, когда мы пожелали оценить обаяние Эйзенштейна «десяткой».

— Один бог смог бы заслужить «десятку» за обаяние, — протестовал Чарли.

Волшебное золото

Теперь я хочу сделать паузу и передохнуть. Не следует думать, что «сладкая жизнь», которую мы вели, была сплошным самоупоением, повесничанием и наслаждением всякими благами.

Мы все время по-своему много работали, хотя, как будет показано дальше, работа эта была в самом зародыше загублена. До сих пор я сосредоточил свое внимание на приятных сторонах жизни в Голливуде той эпохи, что вполне оправдано, ибо те залитые солнцем дни и усеянные звездами ночи были весьма приятны. Но, пожалуй, я дал себе увлечься. Никогда ни на одно мгновение никто из нас не упускал из виду главную цель, весьма отличавшуюся от той, которую ставили перед собой многие наши современники, тоже совершавшие паломничество в Голливуд. Мы не стремились сделать карьеру или достичь личного успеха. Наша задача заключалась в том, чтобы, пользуясь исключительными возможностями, имевшимися там в те годы, сделать фильм, который соответствовал бы нашим жизненным и художественным принципам. Ни больше ни меньше. И вот как мы потерпели неудачу.

Я говорил, например, что Эйзенштейн охотно соглашался быть в центре внимания, не только здесь, на западном побережье, но и на протяжении всего пути. Разумеется, ему это нравилось, но вовсе не из пустого тщеславия, как эдакому павлину. Я уже попытался в какой-то мере показать, что он упивался ситуацией в силу своей огромной, всепоглощающей жажды нового жизненного опыта, в силу того, что эта ситуация давала ему несравненные возможности устанавливать непосредственные контакты с непривычными формами общества и выдающимися личностями, которых он знал прежде лишь по книгам и газетам, потому что она позволяла ему проникнуться жужжанием и разнообразием мирского улья.

Все и вся надо было обследовать, попробовать на зуб. Ничто не пропадало впустую, все становилось материалом, который мог пойти в дело — если не сразу, то когда-нибудь в непредвиденном будущем, — все могло быть поглощено и стать частью его познаний, тем самым способствуя приближению к всеобъемлющей истине образов, которые ему могло быть суждено создать. Я замечал подобную всепоглощающую энергию и у других творческих индивидуальностей помимо Эйзенштейна. Она чувствовалась в Герберте Уэллсе, который в пору нашей первой встречи жаждал поговорить с любым человеком, дабы соизмерить свои идеи с жизненным опытом собеседника, приобретенным в любой конкретной сфере деятельности.

Я совершенно уверен, что все сказанное справедливо и в отношении Чаплина. Хулители усмотрели в средней части его «Автобиографии» простое перечисление потока имен. Действительно, эта часть написана хуже первой, быть может, потому, что менее глубоко прочувствована; однако те, кто читал ее с осуждением, совершенно не поняли характера Чарли. Он вовсе не сноб — в интеллектуальном или ином плане. Все объясняется его жаждой знаний и опыта. Он познал человеческую природу, общаясь с людьми, разделявшими его жизнь в молодости, но в ту пору судьба неизменно держала его вдали от большого света. Когда к нему пришел успех вместе со всеобщим вниманием, он без малейших иллюзий обеими руками ухватился за возможность все посмотреть, всех узнать — изучить извне тех, кто, видимо, играет роль подлежащих в синтаксических построениях, при которых обычный человек служит дополнением, — постичь как можно более глубоко и отчетливо внутреннее устройство мира.

Эйзенштейн был человеком аналогичного склада. В силу того, что его эрудиция и интересы были столь всеобъемлющи, — я уже сравнивал его с Леонардо да Винчи, ибо он несомненно сочетал в себе обе культуры, нарастающее разобщение которых вызывает тревогу Ч.-П. Сноу, — именно поэтому все, что он познавал, не проходило бесследно для его творчества.

Наши тактические расхождения касались выбора темы, над чем мы долго бились, взявшись за это дело гораздо раньше и занимаясь им гораздо настойчивее, чем может показаться судя по последней части моего повествования. От «Войны миров» мы очень скоро отказались по обоюдному молчаливому согласию. «Ученик дьявола» даже не ставился на обсуждение.

Из Европы Эйзенштейн привез с собой в котомке памяти несколько возможных тем. Одни, о которых впоследствии упоминалось в различных сообщениях, так и не пошли в ход. Например, гаитянский замысел — «Черное величество», представляющий собой историю Кристофа и Дессалина, в котором должен был сниматься Поль Робсон; этот замысел не был даже предложен киностудии «Парамаунт». Речь о нем возникла лишь тогда, когда сделка с «Парамаунт» провалилась и мы стали хвататься буквально за любую соломинку.

В багаже Сергея Михайловича оказалась, однако, одна серьезная вещь. Это был исторический роман Блеза Сандрара «Золото», называвшийся в английском переводе «Золото Зуттера» — история, насыщенная в равной мере социальным звучанием и личной мелодраматической романтикой, основанная на подлинных событиях и персонажах из раннего периода истории Калифорнии.

Как мне представлялось в то время, погубило этот замысел безрассудное, на мой взгляд, увлечение Сергея Михайловича «Стеклянным домом».

Речь шла только об этих двух темах. «Парамаунт», казалось, готова была принять «Золото Зуттера», а Эйзенштейн предпочитал «Стеклянный дом», который существовал лишь в виде идеи.

А идея, как объяснял Сергей Михайлович, заключалась в следующем: люди живут, работают, проводят всю свою жизнь в стеклянном доме. В этом огромном здании можно увидеть все вокруг: вверху, внизу, по сторонам, наискось, в любом направлении, если, разумеется, какой-нибудь ковер, стол, картина или что-нибудь подобное не преграждает видимость.

Я сказал: можно увидеть,— но на самом деле люди не видят, ибо им никогда не приходит в голову посмотреть. Камера может показать их под любым углом, и можно себе немедленно представить все богатство и разнообразие возможных точек съемки в такой декорации. Но вдруг происходит нечто, заставляющее людей оглядеться, заставляет их осознать свою незащищенность. Они становятся скрытными, подозрительными, любопытными, запуганными.

Вы скажете, фантастично? Даже глупо? Но Эйзенштейн представлял себе все иначе. Для него в этом не было никакой фантастики. Он хотел воплотить свою идею в совершенно повседневной жизненной форме. Это должна была быть серьезная, сугубо приземленная, обыденная история. Он терпеливо разъяснял, что подобные дома уже (или «почти») существуют в нашей современной цивилизации.

В этой ситуации я не помог Сергею Михайловичу. И тогда и, пожалуй, вплоть до момента написания настоящих воспоминаний я понимал лишь, что «Золото Зуттера» было совершенно подходящей темой. Если бы мы договорились на его основе со студией «Парамаунт», — думал я, — мы могли бы немедленно приступить к делу. (Разумеется, я недооценивал препятствия, лежавшие впереди.) Я не представлял себе «Стеклянный дом». Эта идея казалась мне просто упрямым капризом, причудой. Теперь я уже не столь убежден в своей правоте.

Вероятно, Сергей Михайлович был гораздо более прозорлив, чем предполагал любой из нас. Хотя он не мог изложить свою идею кому бы то ни было, потому что сам еще не представлял ее себе достаточно ясно, однако в этом замысле, вероятно, отражалось нечто характерное не только для Америки, но и для бытия человеческого вообще, нечто воспринятое им при помощи его чутких «антенн» и звучащее ныне пророчески. В Америке намного раньше, чем в Европе, городское столпотворение порождало равнодушие человека к интересам теснившихся вокруг собратьев или вызывало одичалое взаимное недоверие в те критические мгновения, когда человек осознавал существование окружающей толпы. Ныне большинство высокомеханизированных цивилизаций следует по этому пути, слепо устремляясь к демографическому взрыву; мы знаем теперь больше, чем тогда, о взаимной нервной агрессивности, проявляемой крысами и другими полусоциальными животными, когда их заключают

в замкнутое пространство. В понимании политических явлений, как и в других сферах, Сергей Михайлович проявлял чрезвычайную проницательность.

Так или иначе, он в то время не давал объяснения своему пристрастию к идее «Стеклянного дома» или по крайней мере не удостаивал никого таким объяснением и не получал ни от кого поддержки. Меня его упорство просто сердило.

Нельзя сказать, что студия «Парамаунт» чинила нам препятствия. В наше распоряжение предоставлялись любые авторы, которых мы хотели. Но реакция американских сценаристов была однозначной и лишенной заинтересованности. Как мы ни старались изложить им идею Эйзенштейна, настаивая на том, что сюжет, который нам виделся, должен быть лишен малейшей фантастичности, что это должна быть совершенно нормальная современная, вполне узнаваемая история, которая только разыгрывалась в стеклянном доме, — все, без исключения, воспринимали нашу идею лишь как причуду и неизменно начинали со сказочной присказки: «Жили-были...»

Мы искали все более и более закаленных авторов, но даже такой человек, как Оливер Гаррет, автор сценариев для серийных гангстерских фильмов, реализмом которых мы восхищались, и тот сразу сник, словно из него выпустили дух, стоило нам изложить ему свою идею, и тоже начал плести те же причудливые узоры, что и остальные.

Я в этой игре не участвовал. Гриша попробовал свои силы, предложив сюжет, который строился вокруг клуба нудистов. Но и эта блестящая идея провалилась.

На этом этапе произошел весьма досадный случай. Мы познакомились у Чарли с психиатром, неким доктором Рейнольдсом. Я знаю распространенное представление, будто психиатры не столько исцеляют безумных, сколько сами отличаются эксцентричностью. Доктор Рейнольдс был и впрямь эксцентричен — во всяком случае, он был одержим идеей сцены. Он помогал в становлении единственного (в ту пору) серьезного театрального кружка в Голливуде, который из случайного любительского увлечения стал со временем театром с постоянным репертуаром; он даже выступал в нем сам. Его мертвенная, бесстрастная серьезность пробуждала в Чарли какую-то озорную симпатию. Настолько, что фигура доктора даже мелькает в одном из эпизодов «Огней большого города». Увы, он чем-то привлек и Эйзенштейна, который стал тратить время — и деньги,— просиживая с доктором Рейнольдсом на нашем балконе и подвергаясь психоанализу, чтобы выявить препятствия, мешавшие ему самому придумать сюжет «Стеклянного дома».

К счастью, так не могло продолжаться. Мы теряли недели, но наконец настал день, когда Эйзенштейн сдался. Решено было ставить «Золото Зуттера».

И сразу все пришло в движение.

Эйзенштейн был готов к перемене. Я уже описывал в коротких воспоминаниях его извечную привычку делать пометки в книгах, которые он читал. Он подчеркивал целые отрывки, писал на полях, делая замечания о возможностях визуальной разработки, которые ему виделись в прочитанном. (Это не всегда могло быть использовано, ибо у него была неизменная привычка покупать любую понравившуюся книгу, сохраняя ее на будущее. В его единственной огромной московской комнате весь пол был устлан книгами. Ступить было почти некуда; всюду громоздились груды книг—прямо-таки море книг. Но, как известно всякому книголюбу, в таких условиях невозможно найти нужную книгу в нужный момент. Если Эйзенштейну действительно нужна была справка, ему приходилось покупать другой экземпляр.)

Однако на сей раз размеченная копия была под рукой, а его мысли приведены в порядок. От меня он получил (сохранившееся до сих пор) краткое изложение, заметки о конкретных событиях и персонажах, подобранные и распределенные по согласованию с ним.

Мы решили немедленно совершить поездку в долину Сакраменто, к старым заброшенным золотым приискам, с тем чтобы до начала работы над сценарием проникнуться атмосферой и впитать в себя обстановку.

По какой-то причине Эдуарда мы оставили дома вместе с Хэлл. Не могу себе представить, что это было сделано просто из жестоких побуждений. Возможно, причина заключалась в необходимости быстрой и мобильной поездки и нежелании воспользоваться двумя автомобилями, однако это объяснение звучит мало убедительно. Как бы то ни было, атмосфера сложилась невеселая. Эдуард был подавлен. Он страдал от тяжелых головных болей. Мы обратились с ним к окулисту, который с удивлением заявил, что Эдуард — самый дальнозоркий человек, когда-либо встретившийся ему; быть может, это каким-то образом связано с замечательными глубинными композициями Тиссэ? По мнению окулиста, Эдуард уже давным-давно заболел бы, не будь он силен как бык. Но теперь настал момент, когда мышцы, при помощи которых он приспосабливал свое зрение для рассматривания близлежащих предметов, отказывались служить. Ему предстояло носить очки. Эдуард не был глуп и подчинился, но было заметно, что он воспринимал очки как оскорбление, как свидетельство физического недостатка или слабости. А тут еще напряжение долгого ожидания, возникающая на определенном этапе потребность оператора самому увидеть в первую очередь обстановку и место действия — и вдруг его не берут с собой. Эдуард был обижен.

Наша стремительная поездка на север была короткой. Мимолетный взгляд на пустынную долину, на запруженные речки, на некогда оживленные поселки золотоискателей, ныне стоявшие в запустении, на троглодитообразные физиономии старейших жителей, ожи-

давших случая рассказать туристам небылицы о событиях, свидетелями которых они явно не могли быть лет восемьдесят тому назад. Затем поездка на побережье Сан-Франциско. Мои дополнительные заметки обо всем, что показалось нам странным или относящимся к делу, фотографии, сделанные Гришей, и затем поспешное возвращение. В общих чертах сценарий уже сложился в голове Эйзенштейна.

Команда была готова к напряженной работе. Вся тройка привыкла к такой атмосфере и, пожалуй, предпочитала ее.

Мы работали, как на конвейере, все сутки напролет. «Парамаунт» прислала машинисток, работавших посменно, переводчиков и груды бумаги. Дом в каньоне Уотер превратился в фабрику. Работа строилась следующим образом.

Эйзенштейн запирался с Гришей и устно излагал задуманый им эпизод. Затем Гриша уходил и записывал сказанное. Как только он кончал писать, текст перепечатывали на машинке и переводили. Я брал английский текст, читал его и отправлялся к Эйзенштейну. Теперь мы с ним тщательно перечитывали написанное, обсуждали и вносили поправки. Затем я удалялся и переписывал все набело. От меня рукопись попадала в руки Хэлл, ей приходилось все перепечатывать, чтобы иметь удобочитаемые экземпляры. Затем служащие «Парамаунт» размножали окончательный вариант в большем числе копий.

Такая система приводила, разумеется, к тому, что Гриша всегда на две или три части опережал меня. Скажем, пока он работал над проектом четвертой части, я все еще обсуждал с Эйзенштейном поправки ко второй. Эйзенштейну приходилось держать в голове весь замысел целиком и переключаться от одного к другому, подобно гроссмейстеру во время сеанса одновременной игры.

Все в целом потребовало не слишком много времени. Затем, как бывает со всяким сценарием, рукопись во всех своих многочисленных копиях должна была подвергнуться внимательному рассмотрению со стороны тех, кому предстояло своим решением определить ее судьбу.

Я не собираюсь подробно разбирать это произведение. Оно представляет собой романтическую поэму, основанную на историческом факте и воплощающую глубоко социальную тему. Хотя Гриша и я числились соавторами и действительно участвовали в его создании, этот сценарий, как и последовавший за ним, были подлинными творениями Эйзенштейна. Эйзенштейн всегда задумывал свои сценарии как своего рода поэмы в прозе, то есть как произведения, могущие быть прочитанными, причем их просодические особенности и пунктуация были тщательно разработаны и согласованы, дабы читатель мог воочию представить себе последовательный ряд изображений, из которых должен был складываться фильм. Некоторые досадные недочеты объясняются спешкой или случайными обстоятельст-

вами. Например, эпизоды поджогов, составляющие кульминацию в шестой и седьмой частях; собака, которая героически погибала в мрачной сцене в конце второй части, а позднее вновь появлялась возле Зуттера, словно напоминание об утраченной любви, все еще тлевшей за суровой внешностью героя. Мне думается, последняя погрешность объясняется попросту тем, что Эйзенштейн еще не решил, как лучше всего использовать животное, а я в спешке просмотрел ошибку.

В общем и целом эти сценарии[1] следует рассматривать в контексте их времени, а также с учетом уровня развития звукового кино, достигнутого к моменту их написания. За исключением очень немногих новаторов, вроде Хичкока, кинематографисты все еще увязали тогда в потоке слов, в точном соответствии между изображением и естественным, причинно связанным с ним звуком. Разумеется, ныне стало совершенно обыденным образное использование звука в иных сочетаниях, выходящих за пределы буквального натурализма, что позволяет поднять звуковой ряд на новый уровень реализма, эмоциональности, сатиры или психологического и социального толкования.

Один лишь Эйзенштейн наглядно представлял себе в то время все возможности фильма, в котором музыка была бы не аккомпанементом или средством для заполнения пауз, а неотъемлемой частью целостного произведения. Следует отметить, что один композитор (Александр Гёр) воспользовался этим сценарием как источником вдохновения для создания кантаты.

И сейчас и в будущем читатели неизбежно будут расценивать эти сценарии по их реальным повествовательным достоинствам, а также по той предположительной силе образного воздействия, которой они могли бы обладать, если бы им было дано воплотиться в фильмы. Справедливости ради следует также помнить, что, будь хоть один из этих фильмов сделан тогда же, когда были написаны сценарии, все последующее развитие кинематографа могло быть ускорено на целое десятилетие.

Какова же была реакция?

Первоначально нам сказали: «Золото Зуттера» великолепно; именно этого и надо было ожидать от мистера Эйзенштейна.

На студии «Парамаунт» немедленно принялись рассчитывать возможную стоимость постановки.

Затем последовало:

— Фильм обойдется слишком дорого.

И мы оказались перед глухой стеной, которую ничто не могло поколебать.

Мы тщетно приводили всевозможные доводы.

---

[1] Имеются в виду сценарии «Золото Зуттера» и «Американская трагедия», опубликованные в книге А. Монтегю «С Эйзенштейном в Голливуде».

Я указывал, что Сергей Михайлович известен как мастер грандиозных зрелищ. Когда руководители «Парамаунт» подписывали договор с мистером Эйзенштейном, они должны были знать, что его стилю не свойственна дешевая салонная комедия.

— Нет, это обойдется слишком дорого.

— Во сколько же именно?

Мы попросили и добились согласия на встречу с представителем расчетного отдела. Начальник бухгалтерии оказался очаровательным человеком. Он был воплощением дружелюбия, однако отказался подробно рассмотреть смету, пункт за пунктом.

— Какой конкретно эпизод вы считаете дорогим? — спросили мы. — Давайте посмотрим, что можно изменить. Имеете ли вы, например, в виду стремительное движение золотоискателей, пересекающих континенты на поезде (часть пятая)? Этот эпизод не потребует больших расходов, ибо мы собираемся добиться нужного впечатления при помощи всего лишь двух или трех кадров, снятых на фоне задников, нарисованных на стекле.

В ответ на все — одно лишь отрицательное покачивание головы.

Начальник бухгалтерии твердил свое:

— Мне эти вещи известны. Я знаю стоимость производства на студии, и я не ошибаюсь. Разбирать вопрос по пунктам бесполезно. Картина обойдется в три миллиона долларов.

Три миллиона долларов за фильм — сумма нешуточная в те дни, когда английская кинокартина редко стоила больше 600—700 тысяч фунтов. С другой стороны, по голливудским стандартам эта сумма и тогда была не слишком велика, если, разумеется, речь шла о грандиозном зрелище.

Что бы мы ни говорили, ответ был один:

— Я знаю нашу студию. Такая картина обойдется в три миллиона долларов.

Ласки в то время находился на восточном побережье и вскоре должен был вернуться. Нам оставалось лишь ждать его возвращения.

Внезапный конец

Когда Ласки вернулся, мы не получили от него поддержки. Он привез с собой с востока подопечного новичка, Горация Ливрайта, и новое увлечение: «Американскую трагедию» Теодора Драйзера. Ласки был человеком добрым, справедливым, но в случае необходимости способен был принять решение, и решение безжалостное, стараясь, однако, смягчить при этом участь жертвы.

Именно так он поступил теперь с нами.

Будучи в Нью-Йорке, он получил сообщение от руководства западного отделения, в котором указывалось, что его опасные высоколобые подопечные представили сценарий, возможный зрительский успех которого казался сомнительным, а стоимость постановки чрез-

мерно высокой. Мог ли он поддерживать нас? Независимо от возможностей, заложенных в сценарии, такая поддержка означала неизбежное столкновение с Шульбергом. Стоило ли идти на риск? Разумеется, нет. С другой стороны, отречься от нас было бы несправедливым. А тут подвернулась новая сверкающая игрушка. Таким образом, можно было одним ударом убить двух зайцев.

Ласки сообразил, что Ливрайт с его чутьем в отношении подбора рукописей мог быть полезен такой большой кинокомпании, как «Парамаунт», выпускавшей огромное количество картин и, следовательно, обладавшей неутолимым сценарным аппетитом. Ливрайта уговорили продать свою долю в издательском деле, и он приехал в Голливуд, привезя с собой ценное достояние — долю в правах на экранизацию «Американской трагедии», что представляло собой своеобразную откупную, полученную им от литературы; это произведение несколько лет пролежало без движения, после того как Ливрайт передал основные права на экранизацию компании «Парамаунт».

Споров даже не возникло. Сергей Михайлович потратил много усилий, разрабатывая самый скромный бюджет для «Золота Зуттера», но фильму, видимо, не суждено было осуществиться. Ливрайт, который не видел дальше своего носа, мимоходом заметил, что «Золото Зуттера» — история и впрямь старомодная, мертвая, отошедшая в прошлое, и — тема разговора была исчерпана.

— На повестке дня стоит нечто действительно современное,— сказал он,— например «Американская трагедия». Как удачно, что именно в данный момент... — и т. д.

Атмосфера была очень теплой, дружеской, непринужденной. Без всякого нажима Ласки ловко дал понять, что группа Эйзенштейна может оказаться в исключительно привилегированном положении и получить единственную, неповторимую возможность подписать контракт на постановку «Американской трагедии»... разумеется, если им понравится. Если же нет...

Мы попросили дать нам двадцать четыре часа на размышление.

— Не спешите, ребята. У вас есть время.

Мы допоздна обсуждали сложившуюся ситуацию. Ни у кого из нас не возникало ни малейших сомнений. Будущее эйзенштейновской группы на киностудии «Парамаунт» было окончательно обречено. Мы не смогли бы сделать «Американскую трагедию». Нам — иностранцам, среди которых были даже русские,— никогда не позволили бы поставить «Американскую трагедию» так, как мы считали нужным, то есть тем единственным образом, каким это могли сделать честные люди, уважающие литературу. Рано или поздно, прежде чем фильм достиг бы экрана, кто-нибудь из властей непременно очнулся бы и понял происходящее.

Перед нами стояла не столько политическая проблема, сколько вопрос сохранения собственного достоинства. «Американская траге-

дия» — одно из самых тяжеловесных великих литературных произведений. Книга действительно перегружена — было бы несправедливо и неверно называть ее скучной; ее достоинство заключается именно в неуклонном и сосредоточенном нагромождении достоверных подробностей. Если читатель внимательно следит за этими подробностями, то перед ним вырисовывается убедительнейшая картина Америки того времени с ее социальными различиями, честолюбивыми помыслами, с ее механизмом перемалывания личности. Это история преступления или полупреступления, которое так и остается не расследованным до конца.

Мощь и величие романа (ибо он обладает огромной силой воздействия) основаны вовсе не на том, что это увлекательная история преступления или захватывающий детектив, не на том даже, что это исследование проблемы личной вины или невиновности — это все аспекты совершенно побочные; сила романа заключается в том, что он представляет собой обвинительный акт против целого общества.

Подлинный преступник, виновный в происшедшем, — не индивидуум, а вся Америка того времени, пагубно влиявшая на слабые человеческие души.

Не только как приверженцы социализма, но и просто как люди, обязанные соблюдать хотя бы минимальную честность по отношению к своей человеческой сути,— могли ли мы исказить содержание литературного шедевра, чьи достоинства мы так ясно осознавали? С другой стороны, столь значительная организация, как кинокомпания «Парамаунт», на которую в рамках определенной социальной структуры возлагалась такая большая ответственность, никогда не позволила бы нам честно выразить свое понимание романа в том виде, в каком мы себе его представляли.

Все было кристально ясно. Мы были обречены. Данную тему могли разрабатывать, лишь соблюдая верность ее внутренней сути. А на этом пути нас рано или поздно должны были остановить. Следовало ли нам тотчас отступить или продолжать идти навстречу своей судьбе?

Я считал — и до сих пор придерживаюсь такого мнения,— что Ласки никогда не читал самой книги. Иначе он понял бы, какую затеял игру с огнем. Я убежден, что у него не было подобных намерений и что он вовсе не хотел порвать с нами. Занятым магнатам просто некогда читать толстые книги, для понимания которых требуется большая усидчивость. Он знал лишь ее славу. И, конечно, видел в Нью-Йорке ее сценическое воплощение, которое, поневоле следуя диктату театральных условностей и ограничений, обязательных для послеобеденной формы развлечения, сосредоточивало внимание на личной фабуле романа, упуская из виду фон, на котором развивались события. В этом виде сценическая постановка пользовалась успехом, и руководители компании «Парамаунт» рассчиты-

вали именно на такое экранное ее воспроизведение, если им вообще доводилось задумываться над подобными вопросами.

Итак, мы совершенно сознательно приняли единогласное решение не отступать и продолжать работу, чтобы реализовать предложение, хотя мы прекрасно понимали, что не этого от нас ждут и не на это рассчитывают. Мы были готовы к неизбежным последствиям, и хотя завершающий удар был нанесен, когда его меньше всего ожидали, тем не менее сейчас он выглядит в перспективе как нечто уготованное судьбой с самого начала. И впрямь это была скорее древнегреческая, нежели американская трагедия.

Приняв решение, мы с яростной энергией набросились на осуществление своей задачи. Работу надо было сделать как можно лучше. В сценарии предстояло выразить сокровенную суть книги с максимальным совершенством, которого позволяли достичь существовавшие в то время выразительные средства, а также богатейшее на выдумки воображение Эйзенштейна, подкрепленное нашими совместными усилиями. Эту суть надлежало выявить как можно более отчетливо во славу оригинала, киноискусства и в доказательство наших способностей к экранизации литературного шедевра. Ничего не прибавляя и не убавляя, сценарий должен был лишь сохранить верность первоисточнику. Если уж нам суждено было затонуть, мы готовы были пойти ко дну с гордо поднятыми флагами.

Насколько это нам удалось, можно отчасти понять из последовавших событий; во всяком случае, сохранился сценарий, который позволяет вынести определенное суждение.

Эйзенштейн хорошо знал роман. Он был знаком и с Драйзером, которого встречал в Нью-Йорке. Оба уважали друг друга, и Драйзер был очень доволен, что мы взялись за его книгу. Начался короткий период исследовательской работы, в ходе которой Сергей Михайлович делал на полях своего экземпляра книги обычные пометки, я старательно их прочитывал, а затем, в процессе разговоров и обсуждений, мы все глубоко знакомились с содержанием романа. Атмосфера была по-прежнему веселой. Благодаря своему громадному таланту рисовальщика и вольному воображению Эйзенштейн создал множество карикатур на персонажей «Трагедии», относящихся к этому периоду.

У нас не оставалось времени для общения с Горацием Ливрайтом. Без всякой видимой причины мы не сошлись с ним. А он, естественно, тревожился за судьбу своего бесценного сокровища и, не найдя еще подходящей для себя компании на новом месте, частенько наведывался к нам.

Как видно из сценария, который насчитывает четырнадцать частей вместо семи и который по характеру и разработке весьма отличается от своего предшественника, подготовка «Американской трагедии» требовала гораздо больше искусства и усердия, чем «Золото Зуттера»; сценарий получился, пожалуй, не менее поэтичным, но в

нем на смену эпической мифологии появился эпический реализм. Эта напряженная работа была в основном осуществлена Эйзенштейном. Разумеется, они с Гришей обсуждали материал, но, как всегда, первые наметки замысла уже сразу сложились в голове Сергея Михайловича.

Эйзенштейн не делал тайны из своих методов, и я навсегда запомнил и всегда старался применить то, чему он учил.

Принимаясь за разработку темы фильма, говаривал он, надо сначала попробовать передать ее суть одной фразой. Если вы не можете коротко сформулировать свою тему, значит, она плоха или вы неправильно к ней подходите. Выразив тему в одном предложении, надо его запомнить и постоянно подчинять ему все остальное. Затем следует разбить действие на последовательные эпизоды; по содержанию каждый из них должен выражать основную сущность одного из аспектов темы, а совокупность всех эпизодов — для удобства их можно называть частями, ибо оптимальная длина эпизода примерно равна одной части,— должна передавать тему в целом. По форме каждый эпизод должен естественно вырастать из предыдущего, составляя последовательно нарастающий ряд ступеней драматического напряжения. (Я не пользуюсь здесь терминологией Эйзенштейна и не пытаюсь точно воспроизвести его слова.)

Таковы в общих чертах созданные нами сценарии. Сказанного достаточно, чтобы понять, как мы представляли себе в каждом случае основную тему. При желании читатель может исследовать часть за частью текст соответствующего сценария, чтобы проследить, как мы представляли себе отношение отдельных эпизодов к развитию темы в целом.

Вскоре — гораздо скорее, чем в первый раз,— вновь заработал конвейер. Дом в Колд Уотер каньоне опять наводнили переводчики, машинистки, груды канцелярских принадлежностей. Мы с Гришей по очереди занимали свое место в кабинете Сергея Михайловича. Эдуард просматривал странички, как только ему удавалось получить их от Гриши, и, ворча, делал свои замечания; Хэлл беспрерывно, ночью и днем, перепечатывала мои рукописи.

Работа была закончена очень быстро.

Результат получился поразительный. Ласки, который все еще находился в Голливуде, и Шульберг отнеслись к сценарию одинаково. Их мнение разделяли все, кто прочитал нашу работу, в том числе и Селзник. Нас вызвали на студию и выразили свое восхищение. Шульберг без обиняков заявил, что компания «Парамаунт» никогда не имела лучшего сценария.

Ласки сказал:

— Надо действовать безотлагательно. Вам следует немедленно отправиться на восток, чтобы непосредственно увидеть место действия романа.— (Согласно Драйзеру, многие жизненно важные сцены, включая гибель Роберты, происходят в северной части штата Нью-

Йорк.) Он продолжал: — Я еду в Нью-Йорк. Готовы ли вы выехать со мной немедленно, сегодня же?

Мы поспешно уложили ручной багаж. Было решено, что на сей раз мы поедем вчетвером. Хэлл осталась одна стеречь дом в каньоне Колд Уотер.

Через день или два после приезда в Нью-Йорк нас пригласили в кабинет Джесси Ласки. На его столе лежала груда бумаг.

— Вот и все, джентльмены. Нашему договору пришел конец,— произнес он.

Завершая дела

Мне осталось рассказать об этой истории совсем немного. Вот как оно было.

Мы были потрясены, но не удивлены.

Ласки указал на кучу бумаг на своем столе, прочитал некоторые из них вслух, другие дал посмотреть.

Все это были письма, обвинявшие «Парамаунт» в измене Соединенным Штатам; измена состояла в том, что компания импортировала «распроклятого красного пса Эйзенштейна» — да-да, именно так и было сказано, — осквернив тем самым чистоту своей страны.

Мы знали о существовании подобных писем. Собственно говоря, с момента прибытия Эйзенштейна в Голливуд началась своего рода кампания протеста. Ее энергично проводил некий майор Френк Пиз, делавший это в столь безудержно оскорбительной форме и с такой резкой антисемитской окраской, что все считали его чудаком, а сама кампания получила отклик лишь в мелких скандальных газетенках. Позднее ее продолжил член палаты представителей по имени Гамильтон Фиш. Этот человек, по происхождению аристократ из восточных штатов, вознамерился стать своеобразным предшественником сенатора Маккарти и добился согласия палаты на формирование специальной комиссии, которая, по сути дела, предварила Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Однако времена не благоприятствовали деятельности такого рода. Существование Советского Союза не порождало тогда особых страхов и тревог, поэтому было меньше нетерпимости или больше равнодушия. Нас лично ни разу не коснулось ни малейшее беспокойство или оскорбление, и на нашей жизни эти настроения никак не отразились. Бахман обычно показывал нам письма и вырезки из газет. Однажды в дом явилась полиция, чисто формально предъявившая несколько копий писем; полицейские были вежливы и лаконичны. В остальном все подчеркнуто игнорировали эти оскорбительные выпады.

И вот письма перед нами, подобранные и переправленные сюда, на восточное побережье, где они сделали свое дело.

Соблюдая максимальную обоюдную вежливость, мы все обсудили и обо всем договорились.

До истечения шестимесячного срока договора оставалось еще немного времени. Нам было сказано, что торопиться не следует; мы можем по-прежнему считать себя гостями, нам будет по-прежнему открыт доступ на студию, и мы неизменно останемся друзьями. Учитывая, однако, все высказанные критические замечания и предвидя возможные затруднения, разумнее было сразу принять окончательное решение. Эта дало бы нам время осмотреться и найти возможность устроиться. Сценарий, действительно, очень хорош, и все очень сожалеют, но...

Вокруг нашего дела поднялся неизбежный шум и волнение, но сенсация оказалась недолговечной.

Но Эйзенштейн и тут успел поиздеваться. В те дни на нью-йоркской сцене шел фарс «Единственный раз в жизни». Тема его — весьма стандартная для комедии о Голливуде — заключалась в следующем: молодой человек, почти случайно попавший в сумасшедший мир кино, неожиданно добивается незаслуженного успеха, а затем столь же беспричинно оказывается повергнутым в прах. Пьеса была в большом ходу, о ней все говорили. Мы демонстративно пошли вчетвером посмотреть эту комедию, и, когда журналисты спросили о нашем мнении, Сергей Михайлович ответил, что он ведет переговоры о праве на постановку пьесы на советской сцене.

Я поспешил вернуться к Хэлл. Когда спустя несколько дней приехали все остальные, мы обсудили представлявшиеся перспективы. Одна японская кинокомпания предлагала Эйзенштейну немедленно заключить договор с тем, чтобы по пути домой он задержался в Японии и снял там фильм. Но Сергей Михайлович не хотел покидать Голливуд, не использовав до конца все возможности. Мы постарались распустить слухи о том, что Эйзенштейн свободен, и стали искать малейшую зацепку. С разных сторон возникали смутные надежды, которые так ни к чему и не привели.

Однако, после того как мы посетили по его просьбе Сэма Голдвина, я категорически запротестовал.

Сцена эта неизгладимо запечатлелась в моей памяти. Обычно во время деловых переговоров Эйзенштейн предоставлял мне формальную сторону дела. Мы расселись в кабинете Голдвина, и я всех представил. Затем Сэм обратился ко мне, видимо, ошибочно считая, что Эйзенштейну нужен переводчик.

— Пожалуйста, скажите мистеру Эйзенштейну,— произнес он,— что я видел его фильм «Потемкин» и весьма восхищен им. Мы хотели бы, чтобы он сделал для нас что-нибудь в этом роде, но поскромнее, в расчете на Рональда Колмэна [1].

Вот именно так, слово в слово. Несомненно, Голдвин оправдывал в действительности ходившие о нем легенды.

---

[1] *Рональд Колмэн* — известный американский актер довоенного периода, которого выдвигал в тридцатых годах Сэмюэл Голдвин.

На этой стадии я стал резко спорить с Сергеем Михайловичем. Я считал, что предлагать себя таким образом было ниже его достоинства. Все это ни к чему не могло привести, а имя его тем временем обесценивалось. Я настаивал на немедленном прекращении таких попыток.

В финансовом отношении мы были почти на нуле. Как всегда щедрый в своей непрактичности, Эйзенштейн настоял на том, чтобы из оставшихся у нас средств перевести по телеграфу сто долларов Довженко, который в это самое время приехал на отпуск в Германию. Эйзенштейн помнил, как пришлось изворачиваться ему и его спутникам, когда они год тому назад начали свое заграничное путешествие. А Довженко был одним из немногих советских кинематографистов, кем он восхищался и считал себе ровней. (Как режиссера он уважал и Пудовкина). Но с чем же остались в результате мы сами? И сколько мы могли еще продержаться?

К счастью, нам представилась неожиданная возможность рассчитаться со всеми долгами и с честью выйти из игры. Выручили нас мои писания, которые, впрочем, не были опубликованы. Тем не менее нам удалось получить около трех тысяч долларов.

Эта сумма позволила оплатить все счета. Контракт со студией «Парамаунт» гарантировал всем нам обратный проезд домой. Мы с женой собирались немедленно отправиться на восток, остальные тоже могли благополучно вернуться восвояси, причем согласие на японское предложение позволило бы им осуществить на обратном пути постановку фильма. Я возражал против дальнейшего промедления, которое в моих глазах означало лишь дополнительные расходы и препятствия.

Но Эйзенштейн медлил. Мы крупно поговорили. Хэлл и я покинули дом в каньоне Колд Уотер и нашли убежище у Чарли.

Однажды утром явился Коно и сказал, что меня просят к телефону. Звонил Эптон Синклер. У него только что состоялся разговор с Эйзенштейном о съемке фильма в Мексике. По его мнению, было бы неизбывным позором, если бы Эйзенштейн покинул Америку, не сняв фильма. Синклер полагал, что сможет, вероятно, собрать средства, для чего требовалось, однако, время. Меж тем необходимо было продлить визы для всех троих. Он спросил, нет ли у меня соответствующих связей в Вашингтоне.

Я знал о страстном увлечении Эйзенштейна Мексикой, но не верил в благоприятный исход стараний Эптона Синклера. С другой стороны, я опасался срыва японского проекта, осуществление которого зависело лишь от подписания договора, ибо тогда все трое остались бы на мели. Я отказался помочь и попытался отговорить Синклера от его затеи.

Спустя два дня мы с Хэлл сели в поезд, а через неделю, завершив все формальности, погрузились на пароход...

Такова вкратце вся наша история.

Заключение

Свой рассказ я хочу закончить ответом на два вопроса.

Почему мы потерпели провал в Голливуде?

Проще всего было бы ответить так, как я склонен был отвечать в течение многих лет: потому, что из-за наших промедлений сложились условия для возникновения конфликта в руководстве кинокомпании «Парамаунт». Когда я вернулся из Нью-Йорка в Голливуд сразу же после разрыва, я отправился на студию и встретился с Дэвидом Селзником. Он уже узнал по телефону о происшедшем и теперь хотел услышать от меня подробности. Когда я закончил свой рассказ, он сказал с восхищением в глазах: «Не правда ли, мистер Шульберг великолепен? Он себе ждет и ждет, чтобы выбрать подходящий для удара момент, — и всегда добивается своего».

Да, — это ответ самый простой, но далеко не полный. В равной мере неполным был бы вывод о том, будто у нас и не было никогда шансов на успех, если учесть существовавшее в те дни глубокое недоверие к «высоколобым» — недоверие, которое кажется невероятным сейчас, когда «высоколобые» доказали свою способность решать коммерческие проблемы наравне с откровенными профессионалами,— недоверие, которое мы пробудили, как я уже говорил выше, во время своего первого обеда в Голливуде.

Разумеется, в конце в дело вмешалась политика, внесшая свой заключительный аккорд; однако ограничиваться, как делают некоторые сторонники левых взглядов, утверждением, будто все дело носило исключительно политический характер, кажется мне столь же односторонним упрощением. Нельзя забывать, что подлинный страх перед Советским Союзом и порожденная этим страхом холодная война не были тогда столь остры, как сейчас.

Прекрасная народная притча гласит:

«Не нашлось гвоздя — потерялась подкова. Потерялась подкова— погиб конь. Погиб конь — проиграли битву. Проиграли битву — потеряли царство, и все из-за гвоздя для подковы».

Где же здесь истинная причина? Что привело к потере царства? Ни одна причина не была бы действенной сама по себе. История никогда не может быть уверена в каких бы то ни было «если». Несомненно одно: свое действие оказали все упомянутые факторы — и недоверие к «интеллектуалам» (особенно к «иностранцам»), и племенная вражда внутри кинокомпании, и наши собственные тактические ошибки, и политические страхи. Так и останется неизвестным, что же привело нас к поражению, какой именно фактор,— если такой был, он не сыграл бы решающей роли без остальных.

И наконец, последний сложный вопрос, требующий более исчерпывающего ответа.

Что за человек был Эйзенштейн? В чем заключаются его достижения, каково было его отношение к великим социальным и философским проблемам современности?

Отчасти, и только отчасти, это можно понять из событий, описанных в настоящей книге. Я умышленно воздерживался от подробного изложения и обсуждения его жизни и работы до и после американского приключения, ибо это слишком далеко выходит за рамки моей темы. Однако некоторые обобщения здесь вполне уместны, поскольку они прольют дополнительный свет на мой рассказ.

Прежде всего он был человеком разносторонним, всем интересовавшимся — истинным человеком Возрождения. Жизнь слишком сложна, познания человечества обширны, чтобы в наши дни подобных людей было много. Все они представляют собой исключения.

Как учитель он был действительно выдающейся фигурой. Он настолько кропотливо и досконально готовился к занятиям, что в результате создавалось впечатление спонтанности и сиюминутности. Он бывал саркастичен, даже язвителен, но ученики, как правило, обожали его. Он выявлял независимость ума у каждого, кто был способен на независимость; он учил их спорить; оперируя аналогиями, он раскрывал перед их сознанием все существующие направления опыта и мысли.

Как теоретик кино он был аналитиком и материалистом. Его подход к эстетике был почти чисто научным. Законы и методы, которые он извлекал из опыта и умозрительных рассуждений, широко применимы ко многим искусствам помимо кино, а в некоторых отношениях — ко всем видам искусства вообще. Для кинематографа эти законы непреложны, и, подобно всем законам, сформулированным учеными-новаторами и ставшим классическими,— они никогда не будут вытеснены и могут лишь быть расширены. Лучшее из написанного им воспринимается с трудом. Все, что легко доступно,— оказывается более поверхностным. Чем глубже он мыслил, тем больше пренебрегал синтаксисом, утверждая, будто делал это умышленно, чтобы добиться передачи мысли за счет ритмической аранжировки фраз, позволявшей обращаться с грамматикой и пунктуацией столь же свободно, как с ножницами при монтаже фильма. Извлечь то, что заложено в этих писаниях, можно лишь с большим усердием. Именно поэтому ленивые ученики, лишь внешне увлекающиеся кинематографом, предпочитают отвергать его труды как нечто устаревшее. Но делают они это себе во зло, ибо прилежные найдут здесь многое, что освещает дорогу к вершинам.

Как художник-график он был рисовальщиком, наделенным исключительной легкостью и талантом, что было недавно доказано выставками и альбомами его произведений. Он мог мгновенно и совершенно точно изобразить в наброске, каким ему представлялся любой кадр, и делал это гораздо яснее, чем можно было бы объяс-

нить на словах. Он старался убедить своих студентов в пользе даже минимального развития этой способности не только для изложения замыслов, но и для выяснения и уточнения собственных мыслей. В юности он пользовался своим даром, чтобы запечатлевать все забавлявшие его движения и характерные черты. Позднее это умение помогало ему в трудную минуту снять напряжение каким-нибудь вольным рисунком или позабавить друзей смешной карикатурой.

Как создатель фильмов он наделял свои произведения изобразительной красотой, гармоничность которой всегда точно рассчитана и осмыслена, а ритмическая композиция захватывает даже самых неподатливых. Каждый кадр несет на себе печать его индивидуальности.

Исходя из теории и практики, Эйзенштейн внушал своим студентам необходимость тщательнейшей предварительной подготовки каждой мелочи, вплоть до последней пуговки, а в «Потемкине» и в мексиканской картине он проявил максимальную готовность схватывать на лету любую промелькнувшую возможность и импровизировать на ее основании. Объединяющим фактором служил его стиль, основанный на стремлении как можно шире охватить и использовать всякий источник, будь то искусство или природа, и пластически включить его в свой арсенал творческих выразительных средств...

...Общение с Эйзенштейном как человеком доставляло истинное наслаждение. Он обладал большим чувством юмора и остроумием, был блестящим собеседником. Он бывал зол и язвителен, но никогда не помнил зла. Как у всякой творческой личности, у него бывали взлеты и падения, наступали моменты, когда он терял веру в себя и становился мрачным и раздражительным,— после потрясения, связанного с Мексикой, подобное состояние длилось долгие месяцы,— но (за исключением этого случая) уже через мгновение он вновь начинал бурлить, полный жизнерадостности и веселья. Он был предан всем своим друзьям, но пожирал их целиком и полностью без остатка.

Когда в 1936 году мы вместе с Хэлл прилетели в Москву, чтобы посоветоваться с ним по поводу замысла фильма «Копи царя Соломона», который мне предстояло снимать на студии «Шепперд Буш», Эйзенштейн поселил нас у себя. В один из двух вечеров, проведенных у него, мне пришлось уйти на деловое свидание; его старая прислуга была шокирована этим и сказала Эйзенштейну:

— Смотри-ка, гость-то уходит себе запросто и пускает старого козла в огород!

«Старый козел», действительно, явился в «огород», но лишь для того, чтобы присесть на край кровати и спросить:

— Хэлл, почему вы меня ненавидите?

«Ненависть» была весьма неподходящим словом для того легкого неодобрения, которое примешивалось у Хэлл к восхищению Сергеем Михайловичем. Не касаясь этого, она просто ответила:

— Потому, что вы так жестоки.

Эйзенштейн, казалось, полностью удовлетворился. Он опасался, как бы она не ощутила в нем какую-то черту, которой он сам не осознавал и которой ему следовало бы стыдиться словно слабости. Сказанное ею он немедленно понял и принял.

Вместо слова «жестокий» я, скорее, сказал бы «безжалостный». Художник, если он — художник истинный, если он — выдающийся художник-творец, должен быть безжалостным. Чтобы достичь цели, ему надлежит сосредоточить каждую частицу своего существа на том, что возникает в его воображении, а также на приобретении мастерства и возможностей для воплощения своих замыслов. Этому должно подчиняться все — и личные отношения и дружба. Все, с кем он соприкасается, неизбежно оказываются подмятыми или зачарованными, нейтрализованными или поглощенными. Кто хочет разделить его труд, должен совершенно сознательно принять такое отношение и презреть шипы.

Я не собираюсь петь хвалебные гимны или вдаваться в преувеличения, но не думаю, чтобы кто-либо из нас, кто хоть в малейшей мере участвовал в творческой работе Эйзенштейна, осуждал его всепоглощающий аппетит или считал сотрудничество с ним потерянным в жизни временем.

ЧАРЛЗ ЧАПЛИН

Овеянный славой «Потемкина»

Русский режиссер Эйзенштейн приехал в Голливуд со своей группой, в составе которой были Григорий Александров и молодой англичанин Айвор Монтегю — друг Эйзенштейна. Я очень часто виделся с ними. Они приходили ко мне на корт играть в теннис.

Эйзенштейн должен был снимать фильм для фирмы «Парамаунт». Он приехал, овеянный славой «Потемкина» и «Десяти дней, которые потрясли мир» [1]. «Парамаунт» пригласила Эйзенштейна поставить фильм по его собственному сценарию. Эйзенштейн написал превосходный сценарий — «Золото Зуттера», на основе очень интересного документального материала о первых днях калифорнийской золотой горячки. В сценарии не было никакой пропаганды, но то обстоятельство, что Эйзенштейн приехал из Советской России, вдруг напугало «Парамаунт», и фирма в конце концов отказалась от своей затеи.

---

[1] Фильм С. Эйзенштейна «Октябрь».

Как-то, беседуя с Эйзенштейном о коммунизме, я спросил, считает ли он, что образованный пролетарий может по интеллектуальному уровню сравниться с аристократом, за которым стоят поколения культурных и образованных предков. Мне показалось, что его удивило мое невежество. Эйзенштейн, происходивший из семьи инженера, ответил: «Интеллектуальные возможности масс я бы сравнил с богатой целиной — дайте только им образование».

Фильм Эйзенштейна «Иван Грозный», который я увидел после второй мировой войны, представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Эйзенштейн трактует историю поэтически, а это, на мой взгляд, превосходнейший метод ее трактовки. Когда я думаю, до какой степени искажаются события даже самого недавнего прошлого, я начинаю весьма скептически относиться к истории как таковой. Между тем поэтическая интерпретация истории создает общее представление об эпохе. Я бы сказал, что произведения искусства содержат гораздо больше истинных фактов и подробностей, чем исторические трактаты.

ГАБРИЕЛЬ ЛЕДЕЗМА

Тайны удивительного искусства Эйзенштейна

О некоторых событиях тех дней могу рассказать теперь только я. Уже давно здесь, в Мексике, умер Августин Арагон Лейва, а недавно в Афинах скончался Адольфо Бет Маугарт — консультанты режиссера. Впрочем, их визиты в хасиенду Тетлапайак в штате Идальго были нерегулярны и очень редко совпадали.

Тетлапайак, где приготовляли известный индейский напиток «пульке», привлек тогда внимание тем, что здесь снимался фильм, которого с нетерпением ожидал весь мир.

Большой дом хасиенды стоял среди бескрайних кактусовых полей. В доме — просторные спальни, чудесные внутренние дворики с колоссальными навесами для посуды. Именно здесь в 1931 году один из самых известных кинорежиссеров, Сергей Михайлович Эйзенштейн, приступил к съемке второго эпизода своего фильма о Мексике.

Уже был собран и обретал форму богатый материал, позволяющий проникнуть в тайны нашей жизни, ее своеобразные обычаи, привычки, традиции, показать контрасты человеческих типов и природы — одним словом, все то, с чем неизбежно сталкивается человек, впервые открывающий для себя нашу страну.

Ранее уже были произведены съемки в Юкатане и Истмо. Были отражены подлинные памятники и развалины древности, колониальное прошлое было представлено блестящим Чурригеро

с его раззолоченными ангелами и дьяволами. Не осталось незамеченным смешение элементов мистического и барокко: жестокие культовые обряды с кровью и смертью при жертвоприношениях, при распятии Христа и во время боя быков.

Фильм должен был называться «Да здравствует Мексика!». По замыслу четыре входящие в него новеллы стилистически объединялись богатством симфонического звучания структур монументальных фресковых декораций.

В подготовке к съемкам второй новеллы принимали участие помощник Эйзенштейна Григорий Александров и оператор Эдуард Тиссэ. Тетлапайак для натурных съемок был выбран очень точно. Осталось только найти исполнительницу главной роли. Она должна была не только обладать внешними данными мексиканской девушки, но и определенными артистическими способностями — уметь выразить и скромность, и сдержанность, и мужество. Все это режиссер увидел в сельской учительнице Исабеле Вильясеньор, ставшей потом художницей и гравером. Исабела была моим близким другом, дружба эта оказалась столь крепкой, что два года спустя мы стали мужем и женой.

Я и Исабела познакомились с Эйзенштейном в министерстве высшего образования. Нас представил ему один из его больших почитателей, художник Роберто Монтенегро. Мы разговаривали минут десять, и это оказалось достаточным, чтобы режиссер предложил Исабеле сняться в его фильме.

Исабела отказывалась, ссылаясь на то, что не чувствует в себе никаких артистических данных. Но в конце концов согласилась. Ее привлек метод работы советского режиссера, который так резко отличался от принятой системы «звезд», и сознание важности создаваемого произведения для родной Мексики.

Во второй новелле рассказывается драматическая история молодой мексиканки, обрученной с крестьянином Себастьяном.

Родители жениха и невесты, договорившись о свадьбе, как это было принято, отвели девушку к хозяину в хасиенду. Здесь праздник в честь приезда дочери. Никто не замечает, как один из дружков хозяина, развратный и подвыпивший, пробирается к Марии и совершает насилие. Себастьян и его товарищи клянутся отомстить за Марию. Они выкрадывают оружие у хозяина, их преследуют, возникает перестрелка. Себастьян схвачен и зверски умерщвлен.

Такова вкратце история, которая была призвана разоблачить безнаказанность современных феодалов. Это было предвозвестием революции.

На съемки этой части отводилось три-четыре недели.

Разузнав все о Тетлапайаке, мы решили, что обстановка там, в общем, вполне подходящая. Знали мы и то, что щедрость, веселый нрав и беззаботность молодого наследника хасиенды привлекали в его дом огромное количество посетителей, не всегда, как го-

ворится, достойных рекомендации. Здесь царила атмосфера непрерывных каникул, гости развлекались изо всех сил.

Учитывая все это, я решил сопровождать Исабелу и охранять ее во время съемок.

Приехав в Тетлапайак, мы устроились в смежных комнатах, чтобы избежать вторжения какого-нибудь полуночного вестника бога вина, распевающего куплеты из оперетт и разгуливающего по всему дому.

Когда мы прибыли в хасиенду, там уже работали трое советских кинематографистов.

Чтобы добиться резкой и контрастной светотени, наиболее соответствующей раскрытию замысла этой части фильма, решили, что съемки будут производиться под открытым небом.

Известно, что Эйзенштейн никогда не пользовался искусственным освещением; если же облачность была значительной и солнечного света не хватало, съемки откладывались. Это время года — около двух месяцев — было скупым на солнце. В дни, когда его не было, кинематографисты приводили в порядок отснятый материал, просматривали сотни собранных фотографий, планировали дальнейшую работу. По утрам они выезжали в соседние хасиенды, где подыскивали места для съемок новых сцен, брали на заметку характерные элементы старой деревенской архитектуры с широкими дверями, сараями, зубчатыми башнями и каменными стенами, поражающие своей неповторимой воинственной строгостью сухие кактусовые поля.

Вечерами в зале большого дома, как всегда заполненного гостями, было шумно. Наиболее солидные гости играли в шахматы, в то время как другие углублялись в беседу. Иногда Гриша (Григорий Александров) аккомпанировал себе на пианино, исполняя народные и лирические русские песни.

В семь часов вечера обычно все отправлялись на станцию, находившуюся в шести километрах от дома, чтобы встретить поезд. Ехали в автомобилях, на дрезине, а кто мог, верхом. Часто этот поезд привозил в хасиенду гостей из столицы Мехико. Слава Эйзенштейна и распространившееся известие о том, что в Тетлапайаке он снимает фильм, привлекли различных журналистов, многих туристов, особенно американок, которые приезжали из Сан-Франциско и Нью-Йорка, чтобы лично «познакомиться с гением» и получить его автограф.

Хулио Сальдивар, внук и наследник девяностолетнего хозяина, выдумывал подчас безрассудные развлечения и чрезвычайно дерзкие шутки, в которые посвящал наиболее близких своих друзей. Обычно выбиралась одна или несколько жертв. К ним по ночам то во внутренних двориках, то в коридорах, то в церковной башне, а то и в спальнях являлись «привидения». А в один из дней было разыграно нападение беглых каторжников, в котором я тоже при-

нимал участие. Мы напали на господина Кимбруга, представителя Синклера, который в компании двух американок сошел с поезда и собирался на автомобиле по узкой и опасной дороге добраться до хасиенды. Стоит ли говорить о том страхе, который их обуял, едва они заслышали выстрелы (дамы — так просто потеряли сознание). На следующий день, узнав всю правду и успокоившись, они сказали, что это было «незабываемое приключение».

И в эти пасмурные дни, когда мы развлекались как только могли, Эйзенштейн, запершись в своей комнате, рисовал. Его рисунки, жизнерадостные и легкие, были не чем иным, как простой игрой, таким образом он тоже отдыхал.

В его рисунках самые будничные события превращались в маленькие произведения искусства. В то же время это была не хроника, а лишь намек на некоторые эпизоды, которые позволяли ему подшутить над своими друзьями. Многие рисунки этого периода носят столь интимный характер, так непосредственно связаны с конкретными событиями, что понять их могут только очевидцы. Его графические комментарии, меткие и неожиданные, напоминают вовремя вставленное слово в беседе. Незначительные поводы были достаточными для того, чтобы его рука сделала изящный набросок.

Но был и другой тип зарисовок: они не лишены иронического очарования, но в основном в них присутствует идея трансцендентности. Художник отдает предпочтение именно таким рисункам, и в дальнейшем они для него более характерны.

Легко предположить, что здесь сказалась образованность советского режиссера — хорошее знание мировой литературы, искусства, мифологии. Отсюда он черпал огромное количество тем: ряд иносказаний, символов, персонажей явились первоосновой его замыслов. Обращаясь к прошлому, восстанавливая события, он актуализировал материал, изменял действующих лиц. Таким образом ему удалось создать серию из десяти рисунков о Вертере, в каждом из которых он изобразил различные способы его самоубийства.

Среди прочих я видел также прелестнейший рисунок, на котором святая Вероника использует современный механизированный печатный станок, чтобы размножить со священного холста божественный лик Иисуса Христа и рассеять его для всех по ветру.

Идея, равно как и форма, выражаются в его рисунках с полной свободой, и обе находятся в прекрасном единстве.

Я не знаю, проявлялось ли призвание к рисованию у Эйзенштейна в раннем детстве. Я не знаю, существуют ли документы, которые свидетельствуют об этой его страсти в мальчишеские или юношеские годы. Да это и не важно, так как вся его графика — свидетельство длинного, пройденного без спешки пути, воспоминание о том, на что он обращал внимание, что проходило перед его глазами и являлось причиной диалога.

Также не следует, вероятно, предполагать специальную подготовку или приписывать ему звание самоучки, далекого от академизма в искусстве. Его рисунки — свидетельство проницательнейшей наблюдательности, умнейшего анализа формы, при помощи которой он стремится к простоте, освобождению от всего лишнего, к синтезу лаконичности и красноречивой выразительности.

Рисунки Эйзенштейна очень своеобразны, оригинальны, ироничны. Но всегда они покоряюще правдивы и глубоко нас волнуют.

Кроме способности четко ощущать форму существуют в рисунках Эйзенштейна и другие качества, которые находят отражение в его творчестве. Я имею в виду в первую очередь его абсолютное мастерство в выражении движения, что так ярко проявилось в его работе как в театре, так и в кино.

Изменив различные методы и системы выразительности движения, Эйзенштейн применяет их в практике кинорежиссера, создав собственную концепцию взаимодействия движущегося актера с пространством.

Динамическая идея материализуется в кино иллюзией непосредственно движущегося изображения, которое как бы является проекцией самой реальности; в отличие от этого пластическое искусство добивается впечатления движения (например, механики движения человеческого тела), беря во внимание физические элементы не как таковые, а как пластические элементы, которые организуются игрой направляющих осей и деформацией пропорций — выразительность такая более красноречива, чем та, которая достигается посредством натуралистического реализма.

Все это геометрическое множество, подчиняясь созидательной воле художника, сплавляется в архитектурную гармонию.

Построение конструкции включает в себя помимо эмоционального напряжения еще и интеллектуальную дисциплину. Идея должна быть выражена графически устойчиво, твердо, плотно, и для этого пластическое произведение создает свою определенную собственную структуру. Эйзенштейн еще на студенческой скамье изучал основы архитектуры, знакомился с законами композиции. Этого не было у нашего Ороско. Но фрески мексиканского художника, как и лучшие рисунки советского режиссера, проникнуты импульсом монументальности.

В манере рисунков Эйзенштейна, в самом их создании не ощущается никакой напряженности. Нет ничего, даже черточки, которая свидетельствовала бы о борьбе между замыслом и его пластическим выражением; нет никакого признака, который позволил бы нам обнаружить конфликт между мысленной эстетической концепцией и рукой, которая должна воплотить сущность замысла.

В великолепных рисунках Эйзенштейна желание сделать проявляется так просто, так естественно, так беззаботно, как в непринужденных и неожиданных детских рисунках.

Удивляет и пленит в одно и то же время легкость, та трудная легкость потока линий, которые так свободно мчатся по поверхности страницы. Как по волшебству, из белой пучины бумаги возникают ощутимые контуры образов, которые постепенно обретают плоть и кровь, черты характера, способные вызывать у нас чувство сострадания и любви.

Следует помнить, что рисунки эти сделаны на одном дыхании, в порыве первого желания. Они возникают тотчас же после пробега ручки и, таким образом, исключаются предварительные наброски, планы, какие-либо эскизы.

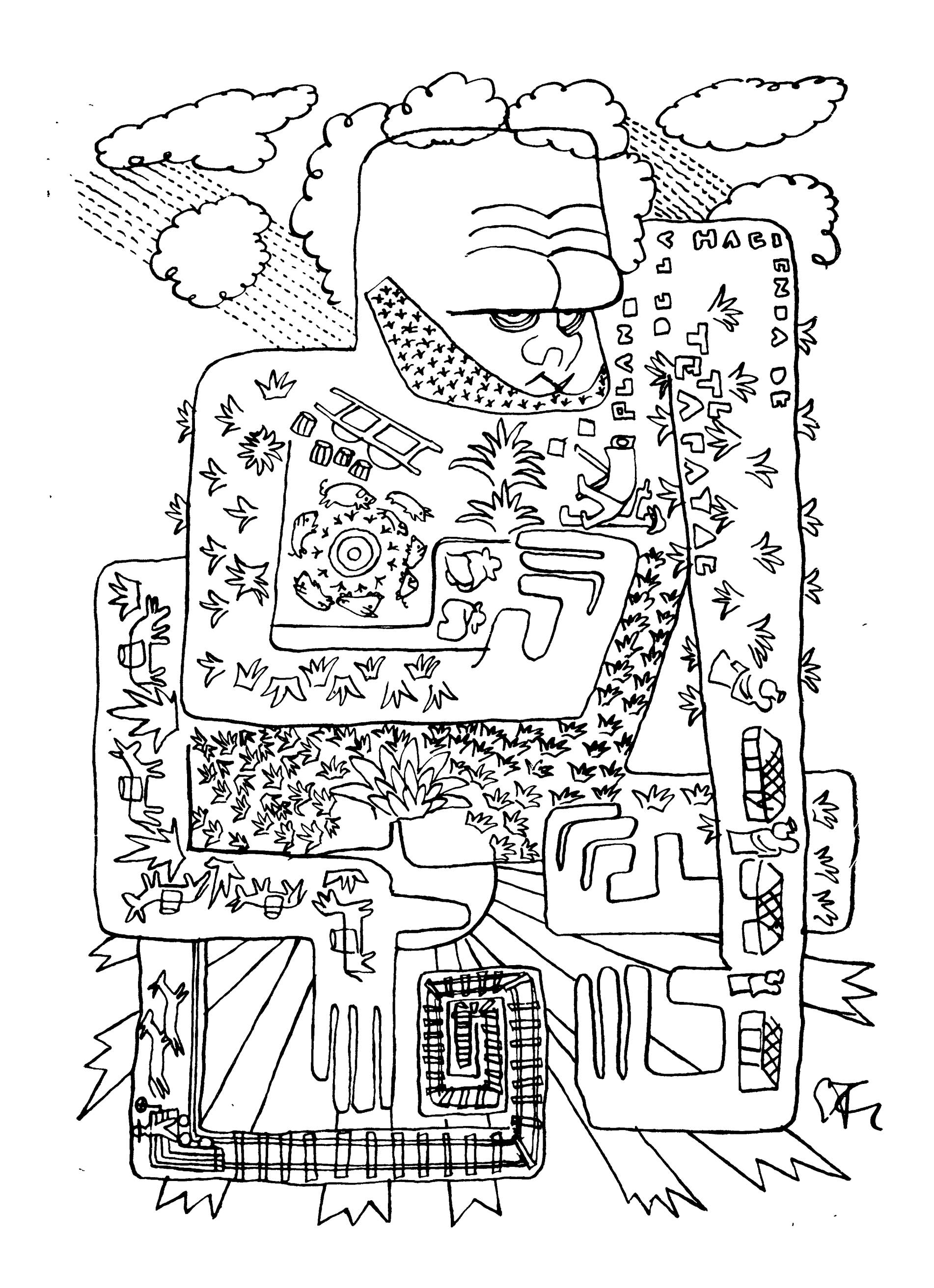
В концепции рисунка все предусмотрено: пропорции, геометрические элементы композиции, ритм или ритмы соотносительно с задачами равновесия.

Поражает, что весь графический словарь, весь арсенал знаков — линии короткие и длинные, жесткие или согнутые в грациозную дугу — плывут рассеянно по руслу, подчиняясь в конце концов и занимая место, которое безошибочно предназначено для них в задуманном пластическом эффекте.

Исполнилась семнадцатая годовщина со дня смерти Эйзенштейна, великого советского кинорежиссера, предвозвестника новых методов и концепций искусства кино. Его творчество оставило глубокий след. И в эти дни я хотел почтить его память, обратившись к далекому времени, когда я поддерживал с ним столь дорогую для меня дружбу. В этой статье я попытался остановиться на малоизвестном аспекте его творчества, рассказать о нем как выдающемся художнике.

Прошло семнадцать лет, как он от нас ушел. Для мира искусства это была тяжелая утрата — он мог еще так много сделать. Но, как бывает у великих людей, их творчество и личность неразделимы. Мы снова встречаемся с Эйзенштейном как с живым, когда смотрим с экрана его фильмы, в которых заключены его идеи и чувства.

Есть надежда, что наступит день, когда можно будет увидеть также собранные в прекрасную книгу рисунки Эйзенштейна, распространенные в Европе и Америке. Тогда он займет положенное ему место среди художников графического искусства. Таким образом будет раскрыта еще одна из тайн удивительного Эйзенштейна...


PLANO DE LA HACIENDA DE TETLAYAYAC

МЭЙ ЛАНЬ-ФАН

Мое уважение безгранично

Еще в Шанхае я читал опубликованное в одной из китайских газет интервью корреспондента с Эйзенштейном относительно нашего предстоящего приезда. С. Эйзенштейн сказал: «Вот уже в течение четырехсот лет реализм китайской драмы еще более удивителен и чист, чем реализм старой японской оперы и драмы. Поэтому китайское искусство безусловно может оказывать определенное влияние и на наш советский русский театр. При этом нам, разумеется, незачем подражать стилю Мэй Лань-фана». «Хотя интерес советских деятелей искусства к предстоящим гастролям Мэй Лань-фана весьма значителен, думаете ли вы, что массовый зритель отнесется к китайскому театру с таким же вниманием?» — задал вопрос корреспондент. На что Эйзенштейн ответил: «Язык вовсе не преграда для того, чтобы наши зрители могли насладиться искусством Мэй Лань-фана. Ведь недавно Грузинский государственный театр имел огромный успех в Москве и Ленинграде...»

В своем теплом приветственном выступлении во время нашего первого приема в Москве С. Эйзенштейн говорил: «Представляемое Мэй Лань-фаном китайское драматическое искусство вызывает большой интерес у работников советского кино. Позвольте мне поднять тост за дальнейший рост наших любимых искусств: театра и кино». И далее С. Эйзенштейн добавил: «Соединенными усилиями, советскими и китайскими, мы создадим искусство нового человечества!»

После банкета нас пригласили в кинозал. Я сидел рядом с С. Эйзенштейном. Он был необычайно оживленным человеком, поэтому наша беседа, начавшись, не умолкала ни на минуту.

Сначала был показан документальный фильм о нашем прибытии в Москву, который, как сказал мне С. Эйзенштейн, снимался под его личным руководством. После этого демонстрировался самый знаменитый в то время советский фильм «Чапаев». Поскольку мы не знали русского языка, переводчиком был приглашен один из советских специалистов-китаеведов. До начала фильма С. Эйзенштейн сказал мне:

— Это очень удачная наша картина, дело не только в глубине содержания, но и в талантливой драматургии, в ярких образах. Я убежден, что вам понравится.

После окончания фильма я обратился к С. Эйзенштейну:

— Мне раньше редко доводилось видеть советские фильмы, я не представлял себе, каких успехов вы добились. В «Чапаеве» великолепно все: содержание, монтаж, режиссура, актеры. Он держит зрителя в напряжении с первого до последнего кадра. И хотя горько, что Чапаев погиб, фильм не оставляет впечатления трагичности.

С. Эйзенштейн рассказал нам:

— Этот фильм снят режиссерами Васильевыми, всего лишь однофамильцами, но братьями по кинематографическому искусству. Это молодые режиссеры, воспитанные после революции. Своим успехом фильм «Чапаев» обязан их огромному таланту.

Я на всю жизнь запомнил фильм «Чапаев» и эти слова Сергея Эйзенштейна.

На пятый день наших гастролей в Москве ко мне пришел С. Эйзенштейн и предложил:

— Давайте сделаем с вами звуковой фильм, чтобы зрители всего Советского Союза, не встречавшиеся с вами, могли бы увидеть искусство китайского театра.

Я согласился: хотя за четырнадцать дней наши спектакли посмотрят тысячи зрителей Москвы и Ленинграда — это лишь малая частица любителей театрального искусства в Советском Союзе. Поэтому я с большим удовольствием принял предложение сниматься в фильме. Но считал, что лучше всего начать работу над фильмом по окончании гастролей.

— Вы заканчиваете выступления 28 марта, так что 29-го мы и приступим. Не возражаете?— спросил Эйзенштейн.

— Конечно, если вам это удобно,— ответил я.

— Теперь мы с вами друзья, а вот когда начнем снимать фильм, как бы вы не стали меня ненавидеть,— пошутил он.

— Это исключено!

— Вы, вероятно, не знаете, что в кино у режиссера с актером разногласий бывает великое множество. Иногда они ссорятся, как заклятые враги.

Вечером 29 марта я со всеми участниками спектакля «Радуга» примерно часов в девять вечера прибыл на студию «Мосфильм». В дверях нас уже ждал С. Эйзенштейн. Он сразу начал готовить декорации и реквизит.

— Моей главной задачей будет правдиво отразить особенности китайского театра,— сказал он.

Я высказал такое пожелание:

— В спектаклях-диалогах, подобных «Радуге», часто нужно, чтобы зритель видел движения двух героев сразу, поэтому лучше

не злоупотреблять портретами и крупными планами, а давать побольше средних и общих планов.

— Я уважаю ваше мнение,— ответил Эйзенштейн,— но все-таки придется снимать и портреты, так как советский зритель очень хочет познакомиться с вами поближе.

— В кино режиссер — хозяин,— пошутил я,— так что ждем ваших указаний.

После этого вместе с С. Эйзенштейном мы обсуждали, как лучше разделить наши сцены на монтажные эпизоды, чтобы не разрушить целостности спектакля и добиться наибольшего кинематографического эффекта. Немало трудностей было и со звуковым оформлением. Наш оркестр должен был размещаться на гораздо большем расстоянии от актеров, чем на сцене. Кроме того, голос диктора, читавшего пояснительный текст, мешал слушать инструменты.

Съемка затянулась за полночь. Долго решались различные технические вопросы, делались бесконечные дубли. Наши артисты устали: ведь они привыкли к строгой ограниченности каждого эпизода во времени (многие сцены спектакля просто физически трудны для актера), а здесь приходилось повторять еще и еще. Во время съемки какого-то эпизода, когда казалось, что все в порядке, С. Эйзенштейн неожиданно потребовал дубля, недовольный работой звукооператора. Кто-то из наших оркестрантов не выдержал и начал укладывать скрипку в футляр. Признаться, и у меня уже не было сил, пот катил градом, ведь мы снимались уже пятый час— хотелось снять костюм, разгримироваться и отдохнуть. Ко мне подошел С. Эйзенштейн и сказал вежливо, но твердо:

— Господин Мэй Лань-фан, я очень прошу вас убедить товарищей сделать еще один дубль. Отснимем этот эпизод — и на сегодня достаточно. Хотя мы переносим на экран ваш спектакль, но я не рассматриваю наш фильм только как документальный, мне хочется сделать полноценное произведение искусства.

Я поразился его энергии и неукротимому духу. Съемка продолжалась. Когда все было кончено и я пошел раздеваться, С. Эйзенштейн, улыбнувшись, сказал:

— Вот видите, насколько я был прав на днях, когда предупреждал вас, что вы и ваши товарищи возненавидите меня во время съемок.

— Может быть, час назад я и был недоволен вами,— ответил я ему,— но теперь убежден, что вы поступаете правильно — замечать недостатки, когда фильм выйдет на экраны, будет слишком поздно.

В последний день нашего пребывания в Москве, уже после возвращения из Ленинграда, состоялось обсуждение наших спектаклей. Председательствовал Вл. И. Немирович-Данченко. После его краткого вступительного слова начались выступления. На три-

буну поднимались известные писатели, деятели театра, музыканты. Выступил и Сергей Эйзенштейн. Он сказал:

— Когда-то мне казалось, что восточный театр различных стран похож друг на друга. Только теперь, когда я видел японский театр и китайский театр, я понял, что между ними такая же разница, как между греческим и римским театром. Реалистические качества, присущие русской драме, почти все существуют и в китайском театре. Меня удивляет, почему китайское кино не взяло у китайского театра многих его отличительных черт. Русское кино кое-что позаимствует у китайского театра для обогащения своего искусства. Я надеюсь, что, возвратившись на родину, Мэй Ланьфан воспитает еще многих и многих талантливых мастеров сцены, чтобы замечательное искусство продолжало развиваться.— Подумав немного, С. Эйзенштейн продолжал:— Традиционный китайский театр должен сохраниться, потому что он является основой театрального искусства Китая. Мы должны изучать и анализировать его, чтобы систематизировать его законы. Это важная задача наших ученых и критиков.

Мне очень дороги эти слова Сергея Эйзенштейна, потому что его оценка нашего искусства была ясной и верной. И сегодня, спустя много лет, его мысли часто помогают мне разрешать наши практические задачи, указывают направление дальнейших усилий.

Сергея Эйзенштейна нет в живых, но, когда я пишу эти воспоминания, передо мной стоит его образ, я вспоминаю каждую минуту нашего общения с удовольствием. Мы встречались всего месяц, но наша дружба была крепкой, а мое к нему уважение — безграничным.

ДЖЕЙ ЛЕЙДА

На съемках «Бежина луга»

14 сентября 1933 года я оказался в Ленинграде по пути в московский Государственный институт кинематографии. При мне было письмо с приглашением из этого института, кое-какие фотографии, сделанные мною в Америке, фотоаппарат и пищущая машинка. Короткий фильм, который я снял до этого, был выслан заранее; как раз этот фильм, а также упорство одного моего друга и обеспечили мне приглашение в институт. В публикуемой статье я буду цитировать выдержки из дневников и переписки тех лет, не указывая каждый раз на источник и не извиняясь за наивность наблюдений.

После краткого знакомства с Ленинградом, с Эрмитажем и «эйзенштейновскими арками» [1] я уехал в Москву, которая тогда бы-

[1] Имеются в виду арки Генерального штаба, снятые в фильме «Октябрь».

ла для меня прежде всего городом, где находится единственная в мире киношкола.

...Я отметил первую неделю в Москве тем, что угодил на несколько дней в больницу, потом снова вернулся к поискам квартиры и занятиям русским языком; жил я по-прежнему у друзей под Москвой, в Пушкине. Познакомился с иностранцем-старшекурсником ГИКа, англичанином Маршаллом.

«Начало октября. Вечер у Эйзенштейна. Книги и пижамная куртка. Маршалл преклоняется перед Эйзенштейном. Эйзенштейн непогрешим. Эйзенштейн всемогущ. Эйзенштейн спросил мое мнение о его рисунках у Джона Беккера [1]. Я сказал. (Большая ошибка.) Сегодня из Кара-Кума вернулись участники автопробега, и вместе с ними — Тиссэ, который попозже пришел с отчетом к Эйзенштейну. Я совершил еще ряд дипломатических ошибок, и мы отправились домой».

Прежде я видел Эйзенштейна всего один раз, когда он читал лекции в Колумбийском университете в 1930 году. Самым плодотворным результатом первых неловких встреч с Эйзенштейном в Москве была его рекомендация посмотреть как можно больше спектаклей московских театров. Я стал следовать его совету, не отдавая себе отчета в том, что это и было началом наших с ним занятий.

«День эйзенштейновских лекций в ГИКе. Прекрасно, чарующе, логично. Не мудрено, что студенты его боготворят».

В наших первых разговорах редко упоминался фильм о Мексике, а я был слишком молод и нахален, чтобы представить себе всю глубину этой его травмы. Однажды он спросил меня о «Буре над Мексикой» [2], а потом, вероятно, пожалев об этом мгновенном порыве доверия, переменил тему, как только я начал отвечать. Через несколько недель, когда наши отношения стали улучшаться и когда я узнал, что ряду его замыслов не суждено было реализоваться после его возвращения из Мексики, я имел наглость попросить у него объяснения. Он посмотрел на меня с неподдельной болью — я никогда не видел у него такого выражения лица — и закричал:

— Чего же от меня можно ждать? Как можно говорить о новом фильме, когда я не сделал предыдущего?

«13 ноября. Аташева (для Э.) нашла мне работу на день — отвести Айвора Монтегю с женой в Музей новой западной живописи... Вечер у С. М. Э.— Пера, Муссинаки, Монтегю, Тиссэ, Шуб, Луис Фишер, Александров — только что вернувшийся с апельсинами...»

[1] Владелец небольшой галереи в Нью-Йорке, купивший в 1932 году и выставивший некоторые мексиканские рисунки Эйзенштейна.

[2] Фильм, смонтированный в Голливуде из части эйзенштейновского материала.

«13 декабря. Лекции неутомимого Эйзенштейна. Студенты его обожают. Он все время держит их в напряжении, порождая новые и новые идеи. Буду работать с его ассистентами на эпизоде «Черного консула», независимо от того, пойдет он в производство или нет».

«19 декабря. Лекции. Эйзенштейн — гений».

ГИК переходит под общее руководство Эйзенштейна, работа будет построена по его плану (по крайней мере на режиссерском отделении) и единому методу.

...На Московском международном кинофестивале в 1935 году Эйзенштейн заявил, что готовит фильм на колхозно-крестьянскую тему. Сценарий написал Александр Ржешевский; в замысле и названии — «Бежин луг» — был использован рассказ Тургенева из «Записок охотника». Прообразом главного героя в сценарии Ржешевского был Павлик Морозов (в фильме — Степок)... Я был одним из четырех студентов, работавших в качестве режиссеров-практикантов. Основная наша деятельность сводилась к тому, чтобы быть под рукой во время разных «чепе», бегать по поручениям, давать консультации и пр. В мои обязанности входила помощь в подборе актеров, фотосъемка в период работы на натуре, а также ведение рабочего дневника.

«Эйзенштейн поясняет свою работу как фильм о детях и взрослых для взрослых и детей. Для детской аудитории он делает второй вариант, не отличающийся по сюжету, но расширенный за счет эпизодов действия и сокращений в сценах сложных разговоров...

Всю работу над режиссерским сценарием Эйзенштейн проделывает один, изредка консультируясь со сценаристом и оператором (Тиссэ), а также обсуждая технические вопросы музыкального сопровождения (с композитором Гавриилом Поповым), звука, перезаписи (Богданкевич и Оболенский отвечают за фонограмму), рирпроекции и других комбинированных съемок, которыми занимается Нильсен».

Поток рисунков, который был естественной частью самого мышления Эйзенштейна, в этот подготовительный период превратился в потоп. У него были наброски на все случаи.

«...Движения отдельных тел и массы тел; идеи, которые, прежде чем попасть в сценарий, выражаются в рисунке; серия композиций, позволяющих выдержать в едином ключе какую-то часть повествования; последовательный ряд образов, ведущий к кульминации; лица, которые он ищет, лица, которые он нашел и теперь расставляет по местам; требуемые фоны, декорации, которые нужно построить, костюмы, предметы, мелочи. Эти наброски имели большое практическое значение — как упражнение и план, но они никогда не связывали Эйзенштейну руки. Эти рисунки так же свободны и гибки, как сценарий, который останется таким до последнего кадра. Я не раз замечал, что проходил полный съемочный

день, а Эйзенштейн ни разу даже не заглядывал в сценарий — он полагается на силу внутренних образов, которые всегда с ним. Он говорит, что все планы нужны для того, чтобы подготовить человека к новым идеям, которые приносит каждый новый рабочий день».

Поиски актеров велись в колоссальных масштабах, но, кажется, кроме меня, никто этому не удивлялся. По точности в этом деле Эйзенштейн явно превосходил любого другого советского режиссера.

«Дважды в неделю, по четыре часа подряд, группами по пять человек, перед ним проходят люди, отобранные в течение недели ассистентами. Участники массовых сцен отбираются почти так же тщательно, как и те, у кого есть реплики. Из более чем двух тысяч детей ассистенты отобрали шестьсот. Эйзенштейн свел это число до двухсот, но мальчик на главную роль еще не найден. Аташева, работавшая как ассистент, была послана на поиски в Ленинград, но Степка́ не нашлось и там.

Из четырех ведущих героев пока что найден только один — отец мальчика. При первом же чтении сценария эту роль получил Борис Захава, режиссер Вахтанговского театра, прежде в кино не снимавшийся.

Затем, в предпоследней детской группе, Эйзенштейн увидел Витьку и сказал: «Это — Степо́к». Витька — спокойный парень одиннадцати лет, интересуется не кино, а математикой, сын шофера Карташева. Кажется, всё (и все, включая Ржешевского) против того: у него не так растут волосы, недостаточная пигментация кожи и поэтому на лице и на шее белые пятна, и на пробе он заговорил сдавленно и скучно, пока его не попросили задать нам загадку — тут он заговорил чистым, ясным, почти повелительным голосом. Только Эйзенштейн смог сразу разглядеть то положительное, что позже стало очевидным для всех. Кое в чем помог гример, и, что важнее, Витька играл свою роль именно так, как ее представлял себе Эйзенштейн — не как актер, а как мальчишка, пионер, отличаясь быстрым и гибким умом, выразительным лицом и поразительным эмоциональным диапазоном».

Пока мы ждали возвращения с юга наших «разведчиков», отправившихся на поиски нужной натуры (ассистент Гоморов и администратор Гутин), мы воспользовались подходящим временем года и сняли поэтичный пролог памяти Тургенева: цветущие фруктовые деревья и церковные купола. 5 мая 1935 года были сняты первые кадры «Бежина луга» в старом, часто фигурировавшем в кино яблоневом саду села Коломенское.

После возвращения Гоморова и Гутина был объявлен следующий план: две недели в Армавире и в совхозе, где предстояло снять две большие массовые сцены для эпизода «Шоссе», потом примерно месяц в Харькове для съемок игровых сцен к этому эпи-

зоду. Одной из целей эйзенштейновского рабочего графика было доказать, что хороший фильм можно сделать быстро и по-деловому, и что при этом он не только не потеряет художественной ценности, но, может быть, даже и выиграет.

В шесть часов утра 15 июня семь человек, в том числе Эйзенштейн и Тиссэ, вылетели из московского аэропорта в специальном самолете, где находились камеры и аппаратура, и, пролетев над нашей студией, взяли курс на юг. К четырем часам дня мы оказались у Азовского моря, в совхозе-гиганте. На следующий день и еще целую неделю мы снимали, как тысячи рабочих совхоза едут на уборку урожая на тракторах, комбайнах, пожарных машинах, мотоциклах, велосипедах, в легковых и грузовых автомобилях.

Наш рабочий день начинался в шесть утра. Хотя Тиссэ не позволял начинать съемки, пока солнечный свет не станет достаточно мягким (около десяти часов), все утреннее время уходило на то, чтобы добраться до места, подготовиться к съемкам и посмотреть, как Тиссэ влезет в свою операторскую нору, вырытую под дорогой, чтобы снимать различные комбинации движения машин. Кончался день в семь вечера в маленькой гостинице совхоза, где мы все весело мылись и ужинали. Каждый день после ужина собиралось совещание и обсуждалось сделанное за день и планы на завтра; совещание проходило в комнате Эйзенштейна. На одном конце стола стояла корзина с клубникой, на другом — ведро вишен — подарки от работников совхоза.

— Ну что, приблизились мы к рекорду «Потемкина», когда семьдесят пять кадров «Лестницы» было снято за один день?— вопрошал Эйзенштейн.

— Нет, но сорок пять кадров с тремя стационарными и одной ручной камерой — это тоже весьма неплохо,— отвечал Тиссэ.

— Неплохо, но не очень хорошо. Нельзя, чтобы нас посрамил старый броненосец.

Редко я испытывал такую радость, как в Армавире, когда мы лежали на животе в пыльной капусте, а за несколько дюймов от нас гудело и двигалось несколько сот лошадиных сил.

Хотя съемки постоянно велись с трех, а иногда и с четырех камер, очень немногое из снятого материала появится на экране в том виде, как это сейчас снимается. Эйзенштейн объяснял:

— На монтажном столе мы будем работать над этим эпизодом, как композитор работает над четырехголосной фугой. Материал, который мы снимаем здесь,— это всего лишь один голос. Большая его часть будет использована для рир-проекции, когда будет создан второй голос — с фигурами и крупными планами. Вот почему армавирские композиции неполны, в них оставлены пустые места, которые будут заполнены вторым изобразительным мотивом на переднем плане. Третий и четвертый голос (или мотивы) эпизода будут на фонограмме — в звуках и речи...

Все это будет нарастать до кульминационного момента встречи на дороге, когда зрительная и звуковая кутерьма оборвется столь внезапно и резко, что зрители будут ошарашены, как в поезде, во время неожиданной остановки.

Поскольку эпизод «Шоссе» был самым сложным в фильме, Эйзенштейн решил начать съемки именно с него, чтобы построить все остальное вокруг уже достигнутой кульминации. Эпизод этот находится в середине фильма, все действие занимает двадцать четыре часа — от утра одного дня до утра следующего дня, дня жатвы. Само по себе шоссе является одним из вариантов постоянно повторяющегося символа «пути»; сначала это проселочная дорога, по которой ранним утром Степок и высокий крестьянин по прозвищу Бородач везут тело матери Степка...

«...Воспользовавшись доброжелательством работников совхоза и прекрасной погодой, а также тем, что работа шла с большим опережением графика, мы сняли необыкновенно кинематографичные пространства спелых хлебов для финальных кадров фильма: тело убитого Степка несут обратно в деревню, и пионеры со сторожевых вышек отдают салют, когда тело проносят мимо, в нескольких прекрасных и лаконичных композициях — пара часовых наверху на вышках и другая пара, крупным планом, внизу. Почти все эти кадры снимались объективом с фокусным расстоянием 28 *мм.* Когда я спросил Эйзенштейна, почему он выбрал именно этот объектив, он сказал, что объективы можно использовать как инструмент в оркестровке. Различные линзы дают разное «напряжение» (в композиции кадра и, следовательно, в эмоциях зрителя). Кадры финала фильма, снятые объективом *28*, должны вызывать ощущение постепенного сжатия сердца. Здесь рекомендуется создать максимальное напряжение как объективом, так и композицией (соотношением переднего и дальнего планов). Эта изысканная точность в выборе объективов была одним из вкладов Тиссэ в их постоянное сотрудничество с Эйзенштейном».

После нашего отъезда из Армавира Эйзенштейн и Тиссэ улетели в Москву, пообещав в самом скором времени присоединиться к нам в Харькове. Однако в Москве Эйзенштейн свалился с тяжелым отравлением,— это была первая из множества задержек, оказавшихся в конечном счете роковыми. Из Москвы приехали другие члены группы, в том числе главный звукооператор, гример, костюмер и актеры, нужные для эпизода «Шоссе», в том числе и Витька.

«Теперь в нашей группе двадцать один человек, мы явно произвели сильное впечатление в деревне Русская Лозовая, по харьковской дороге. Мы разместились в деревенской школе, пустовавшей летом. Договорились с колхозом о провизии, натянули волейбольную сетку — словом, обосновались на месяц».

Сразу после приезда Эйзенштейна, еще не до конца выздоровевшего, погода испортилась, и в течение двух недель ничего, кроме

вечерних и ночных съемок тракторной колонны на харьковском шоссе, делать было нельзя — а весь этот материал должен был мелькнуть на экране за двадцать секунд.

Когда день был явно безнадежным, я ехал на машине в город — посмотреть старые фильмы, поискать в книжных магазинах украинские книги по кино и повидаться с Эйзенштейном, который все еще долечивался в гостинице. Потом наконец-то погода установилась надолго, и напряженная работа дала возможность завершить всю игровую часть эпизода «Шоссе» в намеченные сроки.

«...Еще весной участок земли в овраге около «Мосфильма» был перепахан и засеян (самим Эйзенштейном, с соответствующими церемониями), чтобы снимать там осенью, и вот на этом-то поле, окруженном рощей серебряных березок, над Москвой-рекой, мы проводили холодные ночи (был конец августа) от заката до рассвета в течение трех недель. Единственная перемена в нашем образе жизни под свист и блеск юпитеров произошла, когда на другом конце поля было построено несколько домов для декорации «деревенская улица», и мы стали снимать с полудня и до момента, когда можно было начинать ночные съемки».

В этот период снимался эпизод «Ночное», а также события, последовавшие за тем, как был найден смертельно раненный Степок,— погоня за бежавшими поджигателями, их поимка и смерть Степка на рассвете.

«Каждую ночь съемка начиналась с массовой сцены — мальчишки вскакивали у костров, продирались сквозь березовую рощу, чтобы перерезать путь беглецам... В ярости от того, что были так близко и не смогли помешать убийству Степка, они хлестали лошадей и чуть не плакали от отчаяния...

За камерой картина была не менее занятной, чем перед нею. В одном ряду располагалась съемочная группа и гости: друзья, родственники, директора со всех студий, другие режиссеры (друзья или ученики Эйзенштейна — Кулешов, Эрмлер, Савченко, Барнет, Мачерет, Трауберг, Шуб, Васильевы), французские писатели, английские эстеты, немецкие эмигранты, американские туристы. Как только Тиссэ поднимал свою камеру, а Эйзенштейн — свой карамельно-розовый жезл, чтобы перейти на другое место в этом фантастически освещенном лесу, все собрание двигало свои ряды (два плетеных кресла и двадцать старых ящиков) вслед за ними, устраивалось среди ям и грязных луж и неотрывно следило за Эйзенштейном.

Каждое утро, чтобы уловить первый луч рассвета, «мертвый» Степок лежал вытянувшись несколько минут, дававших нам единственно нужный свет. Нелегко умирать в утренней влажной и холодной траве, но Витька в роли Степка заставлял нас забыть о постелях, в которые мы помчимся через несколько минут, благодаря напряженности и поразительному реализму, которые он вклады-

вал в эту сцену каждое утро... И, несмотря на шипение юпитеров и едва слышные указания Эйзенштейна (во время съемок он всегда говорит тише всех), группа и гости начинали забывать, что Степок — это Витька и что на самом деле он живой. Потом начполит поднимает тело мальчика и идет к деревне, держа его на руках. Это похороны света, убитого темнотой и вечно возрождающегося с приходом утра».

Первая звуковая сцена в павильоне была у Захавы — обезумевший отец вопрошает сына (в которого он выстрелил) о путях господних, особенно о его наказании сыновьям, предающим отцов.

«Грим Захавы подчеркивает черты, из-за которых он был взят на эту роль. Над короткой курчавой бородой виден только огромный орлиный нос и сверкающие глаза. Всякий раз перед съемкой фигуры Степка каждый палец на руке, каждая складка его белой рубашки, каждый волосок тщательно укладываются. Композиции кадров, насколько можно судить по отснятому материалу,— треугольная платформа сторожевой вышки, призрачные колосья пшеницы, тело Степка и глаза отца,— создают в эпизоде нарастающую атмосферу кошмара. Борьба за ружье наверняка станет незабываемым моментом в фильме...

...Наконец найдена актриса на роль женщины — председателя колхоза: это Елизавета Телешева, режиссер МХАТ и Театра Красной Армии. Она — четвертый театральный режиссер, играющий у Эйзенштейна в фильме: кроме Захавы и Телешевой Гарин из театра Мейерхольда играет мужа председателя колхоза и Охлопков участвует в комическом эпизоде. Конечно, может быть, это — случайность, а может быть, Эйзенштейн знает, что другие режиссеры скорей поймут его пожелания.

Режиссерские указания Эйзенштейна — самые разумные, которые я когда-либо слышал на практике. Как с опытными, так и с неумелыми актерами он сначала решает вопросы физического порядка. Что в этот момент делают мое тело, конечности, голова? Как в целом смотрится мое движение отсюда туда? Передает ли оно нужный смысл? С опытными актерами — в их число входит теперь и Витька — он обсуждает сцену, вскрывает ее эмоциональное содержание (но никогда при этом не показывает, как должно играть лицо) и репетирует эту сцену раз или два без камеры, останавливаясь на деталях и внося изменения, обычно непринципиальные. Затем в дело вступает камера, все готовится к съемке; пока Тиссэ устанавливает освещение, а Богданкевич — микрофон, сцена проигрывается несколько раз от начала до конца. После съемки, если Эйзенштейн, Тиссэ или актер недовольны результатами, сцена переснимается. Как это принято, длинная сцена с диалогом сначала снимается просто от начала и до конца для звуковой дорожки и мизансцены, а потом разбивается на более выразительные средние и крупные планы».

Съемка была внезапно прервана, когда Эйзенштейн слег, заболев оспой. Он лично отбирал каждый предмет, который должен был украшать собой следующий интерьер — церковь, и какой-то микроб, притаившийся на иконе или плащанице, выбрал именно атеиста Эйзенштейна для единственного за два года случая оспы в Москве. Последняя моя запись в рабочем дневнике датирована 20 октября 1935 года: «После трехнедельного пребывания в больнице он будет выздоравливать еще около месяца дома. Работа над «Бежиным лугом» возобновится в середине декабря и по графику должна закончиться в мае 1936 года. В больнице он отметил свой тридцать восьмой день ангела».

АМО БЕК-НАЗАРОВ

Восточный обед

С Эйзенштейном я был знаком давно, чуть ли не со времени «Стачки», его первой работы в кино. Осенью 1932 года он приезжал в Ереван, но меня в это время там не было. Года через два или три, вскоре после премьеры «Пэпо» в Москве, я пригласил замечательного режиссера к себе в гости на «восточный обед». Кроме Сергея Михайловича на моей московской квартире собрались в тот вечер несколько моих близких знакомых. Был начальник ГУКа Б. З. Шумяцкий, отношения которого с Сергеем Михайловичем выглядели еще вполне корректными.

Но ведь в тот же год разыгралась история с «Бежиным лугом». Как-то однажды, когда я на короткий срок приехал в Москву, меня чуть ли не с вокзала пригласили на Малый Гнездниковский, в Главное Управление кинематографии, на просмотр материала «Бежина луга». Я был, что называется, не в курсе последних кинематографических событий и сплетен и не догадывался, что просмотр имеет целью «проработку» Эйзенштейна... Материал фильма еще не был смонтирован, но и в таком виде он произвел на меня очень большое впечатление. По-моему, ни в одной картине даже самого Эйзенштейна не было таких выразительных кадров... Чуть только в зале вспыхнул свет, я подошел к Сергею Михайловичу и выразил свое восхищение. Он иронически прищурился.

— Вам понравилось?— сказал он.— Я очень рад. Только вот беда: не нравится никому из этих...— И он кивнул в сторону собравшихся на просмотр.

И действительно: большинство собравшихся яростно обрушились на работу Эйзенштейна, категорически отрицая за ней хоть какой-нибудь положительный момент.

Я допускаю сейчас, что не все было в этом материале равноценно, что кое-что могло, допустим, смутить людей, не понимавших

замысла Эйзенштейна... Но разве славное прошлое Эйзенштейна не давало ему права на серьезный, доброжелательный разговор вместо этой заушательской, похожей на травлю «головомойки»? И разве общепризнанный авторитет первого режиссера мира не давал Сергею Михайловичу право вынести на суд друзей не разрозненный материал, а уже законченную картину?

...Обед, помнится, прошел очень оживленно. Эйзенштейн, как всегда, удачно острил, хвалил мой «шашлык по-еревански».

Встречаясь со мной после этого случая, Эйзенштейн всегда вспоминал наш «восточный обед». Историю с «Бежиным лугом» он переживал очень тяжело. Чтобы хоть немного рассеять его, я придумал какой-то повод и опять пригласил Сергея Михайловича на «восточный обед». В числе небольшого количества гостей, которые пришли ко мне на этот раз, был С. Юткевич, который тогда еще работал в Ленинграде, были И. Пырьев и М. Ладынина, недавно закончившие работу над комедией «Богатая невеста». Было еще несколько человек.

Сергей Михайлович пришел задолго до назначенного часа, чтобы, как он сам объяснил, постичь тайны восточной кухни. Но всевозможные восточные сладости, которые прекрасно готовила Софья Павловна [1], как и знаменитые тбилисские сациви, уже ждали своего часа. Зато «шашлык по-еревански», который я готовил на мангале, установленном на балконе, был создан при непосредственном участии Сергея Михайловича. Эйзенштейн был удивлен, когда узнал, что я разжигаю в мангале специально привезенные из Еревана сухие ветки виноградной лозы. Я объяснил, что шашлык, поджаренный на виноградной лозе, получается особенно ароматным. Смеясь, Эйзенштейн сказал, что я напоминаю ему некоего античного богача, который совершенно разорился, тратя огромные суммы на выращивание каких-то деревьев, необходимых ему для его замечательной, славящейся далеко вокруг кухни...

Этот «восточный обед» прошел еще лучше. Эйзенштейн был в ударе. Мы все слушали его как завороженные. Когда он стал рассказывать, какое впечатление произвели на него армянские миниатюры, которые он видел в Эчмиадзине, со стороны могло бы показаться, будто этот человек всю жизнь занимался изучением литературы по этому вопросу — такая глубина и основательность отличали его суждения при всем блеске и остроумии изложения...

Было уже сравнительно поздно, когда за столом остались трое: Эйзенштейн, Юткевич и я. Разговор зашел о непонятном решении: к двадцатилетию Октябрьской революции запустить в производство только один фильм — «Ленин в Октябре» и остановить работу над другим — «Человек с ружьем» по сценарию Н. Погодина. Этот фильм должен был снимать С. Юткевич, уже разработавший ре-

[1] С. П. Волховская, актриса, жена А. И. Бек-Назарова.

жиссерский сценарий и давно уже наметивший исполнителем роли Ленина замечательного актера Б. Щукина, который теперь был занят в фильме «Ленин в Октябре»...

Сергей Михайлович вдруг стал другим, каким я никогда его не видел. Куда делись его оживление, острые слова, которые, казалось, сами собой сыпались у него с языка? В эту минуту он выглядел усталым и грустным.

— Одиннадцать дней,— сказал он.— Понимаете? Мне нужно было только одиннадцать съемочных дней, чтобы закончить «Бежин луг», который я снимал уже больше двух лет. Тогда я вынес бы на суд общественности готовый фильм, а не разрозненный материал... Увы... Мне не дали этих одиннадцати дней...

Но это продолжалось только минуту или две,— и вот уже снова я вижу Эйзенштейна таким, каким все мы привыкли его видеть: веселым, неунывающим, озадачивающим собеседника парадоксами и каламбурами...

НИКОЛАЙ ЛЕВИЦКИЙ

Штрихи к портрету

Прошло много времени с тех пор, как последний раз я видел его, говорил с ним... А время, как известно, тушит яркость впечатлений, забывается многое, главное — детали, которые в обрисовке портрета играют не последнюю роль.

Мы — ученики Эйзенштейна (а нас в его группе девятнадцать),— проведшие с ним четыре года (1932—1936) в стенах одного здания — бывшего «Яра», в стенах одной комнаты на втором этаже, которая называлась «комнатой режиссуры», не только находились под влиянием его огромного обаяния, мы обожали его, любили как целое, единственное и неповторимое, не замечая никаких деталей в его портрете. И не старались заметить. Для нас он был кумиром. Нас — выходцев из рабоче-крестьянской среды, впервые встретивших человека энциклопедических знаний,— восхищало в нем все, начиная с того, как он виртуозно — одной линией — рисовал на доске фигурки, и кончая тем, как он свободно разговаривал на нескольких иностранных языках.

Мы старались подражать ему (у нас, правда, ничего из этого не получалось), подражать даже в стилистике построения фразы, в интонации, даже в постоянных обращениях к древним грекам и к эпохе Возрождения...

Он иногда называл меня «Мцыри» и при этом обворожительно улыбался, смотря, какое впечатление произведет на меня это слово. Я понимал значение этого слова и внутренне был обижен — нет, не

на него, а на себя, за то, что я, очевидно, похож на лермонтовского Мцыри. Я думал, что, называя меня так, он имел в виду именно лермонтовского Мцыри.

Мы не сердились на него за неприятные для некоторых из нас эпитеты, которыми он любил шутливо награждать нас на лекциях и обычно тогда, когда тот или другой отвечал невпопад на поставленный им вопрос.

В нашей режиссерской комнате были устроены подмостки наподобие маленькой сцены для выполнения разных актерских и режиссерских этюдов по ходу его лекций. На подмостках стояла черная классная доска и простой стул. Во время чтения лекции Сергей Михайлович не стоял за кафедрой (которой, кстати, у нас и не было), а все время расхаживал по сцене, часто подходил к доске и рисовал на ней разные схемы и человеческие фигурки, облекая, так сказать, свои мысли в пластические формы, с тем чтобы они лучше, прочнее западали в наши головы.

Он читал лекции почти всегда увлеченно, вдохновенно, поражая нас изумительной памятью. Мы любовались им.

Большая голова. Почти половина лица — лоб. Острые пронизывающие глаза — сверлящие, когда он обращался с вопросом и смотрел на тебя, ожидая ответа.

Я запомнил его на лекциях обычно одетым в костюм песочного цвета — длинный пиджак с прямой свободной спиной и достаточно узкие по тем временам брюки с обшлагами. Его маленькие ноги — они казались маленькими в сравнении с его грузноватой фигурой — обуты в желтые американского фасона полуботинки.

Он не был лишен кокетства. Но это кокетство не казалось чем-то наигранным или фальшивым, оно дополняло обаяние его личности. Запомнилась его походка — чуть женственная, со свободным взмахом руки. По лестнице, ведущей на второй этаж в комнату режиссуры, он не шел спокойно, а всегда бежал, запрокинув назад большую волосатую голову. В этот момент его фигура чем-то напоминала оленя. Потом, идя по коридору, часто, тяжело дышал.

Мне всегда казалось, что улыбка и юмор были его потребностью, свойством его характера. Когда он говорил с кем-либо из нас, всегда смотрел в твои глаза с чуть заметной улыбкой и обязательно вставлял смешное словечко, то ли для того, чтобы мы не смущались, то ли чтобы лучше запомнили то, что он говорил.

Когда он углублялся в чтение чего-либо, даже в чтение наших контрольных работ, он становился предельно сосредоточенным и на его высоком чистом лбу собирались морщинки. В эти моменты он казался мудрым даже внешне.

Некоторые из нас так изучили особенности строения его головы, что совершенно свободно рисовали его в фас и в профиль. Выходи-

ло — как это ни странно — всегда похоже, хотя не многие из нас умели рисовать. На наших рисунках особенно выпирал его высокий лоб и дыбом стоящие волосы, по контуру чем-то напоминающие именно оленьи рога.

Как-то на большом листе склеенного ватмана Валя Кадочников изобразил его наседкой с распущенными крыльями. Из-под крыльев выглядывали в виде цыплят мы — его ученики. Каждому было придано портретное сходство.

После окончания последнего семестра мы, его ученики, — Олег Павленко, Константин Пипинашвили, Николай Маслов, Михаил Винярский, Натан Любошиц, Федор Филиппов, Виктор Невежин, Леонид Альцев, Михаил Величко, Валентин Кадочников, Григорий Липшиц, Мария Пугачевская, Елена Скачко, Уруймагов, Герберт Маршалл, Николай Левицкий и еще трое (не могу вспомнить фамилии) — собрались в «комнате режиссуры» на втором этаже «Яра», очень возбужденные, даже радостные, что наконец-то закончилась учеба, и грустные оттого, что придется расставаться со своим дорогим учителем, с которым были вместе долгие годы учения. Кто-то принес стопу больших фотопортретов Сергея Михайловича, с тем чтобы на прощание он подарил каждому свой портрет с надписью.

Ждем Эйзенштейна. Наконец он входит чуть запыхавшись. Мы встречаем его бурными аплодисментами. Мы аплодировали долго — пока не заболели ладони рук. Он стоял перед нами чуть смущенный и чуть улыбался. Потом сел за стол, взял стопу фотографий, взвесил ее на руке и нараспев сказал:

— Начнем, пожалуй... С первой буквы алфавита — Альцев.

Подходил к столу Альцев. С благодарностью тряс руку учителю. Потом подходили другие. И каждому Сергей Михайлович писал на портрете что-то такое — отличное от другого, отвечающее только этому студенту.

Мне он написал: «Дорогому Левицкому — любителю музыки — в память лет учебы во ВГИКе. *Эйзенштейн*».

В июле 1936 года я защищал диплом по квалификации режиссера художественного фильма. Сергей Михайлович сидел за столом государственной экзаменационной комиссии в качестве ее члена. Поскольку из группы Эйзенштейна я защищал первым, волновался, как мне казалось, и мой учитель. Он иногда посматривал на меня и ободряюще улыбался глазами.

Стены комнаты, где проходила защита дипломных проектов, увешаны моими эскизами декораций и костюмов, графическими портретами действующих лиц (как мы их себе представляли) и раскадровками отдельных эпизодов сценария. В разработке дипломных проектов постановок мы выступали не только как режиссеры, но и как художники. Сергей Михайлович настоятельно требовал от нас уме-

ния рисовать. По его предложению был введен у нас курс рисунка. Он считал, что если режиссер не может мыслить при помощи рисунка, не умеет выражать свои режиссерские мысли графически, он много теряет в своей профессии.

Перед государственной комиссией я защищал проект постановки полнометражного художественного фильма о Бетховене (я был и автором сценария). Говорил я, помню, долго. Кажется, исчерпал даже лимит времени. Но, рассказывая о поведении актера в роли Бетховена, я опустил одну весьма существенную деталь: не сказал, как должен вести себя актер в образе Бетховена, когда он, будучи уже совершенно глухим, дирижирует своей Девятой симофонией.

Эйзенштейн спросил:

— Расскажите поподробнее о поведении глухого композитора. Как он дирижирует?

Я задумался, но потом сообразил и сказал, что глухой композитор дирижирует главным образом глазами. Глаза и оркестр. Глаза и смычок. Глаза композитора и глаза исполнителя. Я хотел доказать, что вся мизансцена в этом случае строится на движении глаз той и другой стороны. Очевидно, мой ответ показался Эйзенштейну не совсем полным, и он задает мне другой вопрос:

— Какую литературу о поведении глухих и глухонемых вы читали? На какие признаки она указывает?

Я снова задумался и —не ответил. Сказал, что не читал специальной литературы, что для меня было достаточно сведений по этому вопросу, изложенных в воспоминаниях современников Бетховена. Вот тут я и промахнулся.

После защиты мне кто-то сказал, что этот мой ответ не удовлетворил Сергея Михайловича. Он даже высказал свою досаду: мол, не научил главному. А главное в методике его обучения состояло в том, чтобы воспитать в молодых режиссерах чувство ответственности к своей профессии, чувство серьезного подхода к изучению любого вопроса, связанного с данной темой. Он требовал от нас всестороннего и глубокого изучения всех аспектов задания, над которым мы работаем.

...Как-то попал к нему на съемку эпизода «Ледовое побоище». Большая натурная площадка «Мосфильма» густо усыпана мелом и нафталином. Солнце печет неимоверно. В воздухе над площадкой стоит пыль, как в морозный день. Большая массовка «псов-рыцарей» расставляется по кадру. Эйзенштейн лежит на животе у аппарата и смотрит в окуляр. Его маленькие ножки, развернутые кронциркулем, иногда кокетливо поднимались подошвами ботинок кверху. Слышался его неторопливый спокойный голос:

— Задняя группа, пожалуйста, на полшага влево. Нет, много... Так, хорошо!

— Левый фланг второй шеренги четверть шага назад. Так! Двое со штандартами... да-да, вы!— поднимитесь на десять сантиметров. Ноги коротки? Остряки!

Казалось, что каждого в этой огромной толпе Эйзенштейн передвигал по нескольку раз, находя наиболее подходящее место. Так он выстраивал композицию каждого кадра. Адски тяжелая работа, да еще под палящим солнцем.

На нем пробковый шлем, который он привез из Мексики. Серая куртка и такие же серые широкие штаны, из которых торчали маленькие ножки, развернутые на земле у съемочной камеры.

— Товарищ в шлеме с рогами, чуть нагните голову.

— Первая шеренга, опустите немного пики. Так. Приготовились к съемке!

...Был какой-то праздник. Студенты и преподаватели ВГИКа собрались на фабрике-кухне № 1 на Ленинградском шоссе в помещении столовой. Выпили, закусили. По тем временам — более чем скромно. Завели музыку. Стали танцевать. Сразу же включился в танец Сергей Михайлович и, к нашему удивлению, стал отплясывать быстрый фокстрот. Это было очень комичное зрелище. Мы никогда не видели Эйзенштейна танцующим. Он прыгал, как молодой козленок, выделывал ногами какие-то замысловатые фигуры, о которых мы не имели никакого представления, хотя нас обучала западным танцам одна из балерин Большого театра. Среди нас был директор ВГИКа Николай Алексеевич Лебедев. Он, так же как и мы, смотрел на Эйзенштейна удивленными глазами, а потом сказал мне:

— Вот его суть — безудержный темперамент.

После танца Сергей Михайлович сразу же уехал домой — стало плохо с сердцем.

РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ

Я был светильником

Началось, как часто бывает, с неприятностей.

Назначенный в редколлегию институтской стенгазеты от сценарного факультета, я одобрил к опубликованию рисунок представителя режиссеров Вали Кадочникова. На рисунке лобастая, в лучах шевелюры голова Эйзенштейна как солнце всходила над ВГИКом. На следующий день нас вызвали к декану и ругали за подхалимаж перед Эйзенштейном. Его я еще ни разу не видел, но Кадочникова поддержал: рисунок хороший, выражает не подхалимаж, а восхищение, любовь. Кадочникова из редколлегии вывели. Меня оставили, но в подозрении. А дружба между нами завязалась.

Сценаристами во ВГИКе руководил неистовый и громкогласый Туркин. Однажды он заявил, что мы должны сочинять коротенькие сценарные этюды, которые будут ставить эйзенщенки, студенты режиссерского факультета. Я сочинил два. Их снимали Олег Павленко и Гриша Липшиц. Помню, что пленки у них было метров по двести. О дублях и не помышляли.

Все эйзенщенки были не только влюблены в своего учителя, но как-то огорошены, зачумлены, переполнены им. Он отобрал свою мастерскую с трех курсов. Разного возраста, различных уровней культуры, способностей, наклонностей и судеб, студенты-режиссеры только и думали, что о лекциях, заданиях, остротах и фильмах Эйзенштейна. На его занятия стремились студенты других факультетов, да и некоторые преподаватели.

— А ты подойди и попросись. Скажи: разрешите послушать. Скажи, что писал этюды! — подталкивал меня в коридоре Кадочников.

Робея, я подошел, попросил.

Внезапно Эйзенштейн всем телом, всем рыжим своим пиджаком повернулся ко мне, вонзил испытующий взгляд:

— А вы знаете, что такое канделябр?

Я растерялся.

— Знаю. Подсвечник... Светильник...

— Какие ассоциации возникают у вас с канделябром?

— Им бьют шулеров...

Он засмеялся:

— Не только шулеров... Впрочем, правда, Расплюев. Хорошо, значит, не канделябр, а светильник. Вы будете светильником. Входите.

— Как светильником?

— Поднимите сжатые кулаки на уровень головы и будете стоять в углу площадки вместо реквизита. Входите.

Испуганный, я вошел и примостился в самом заднем ряду. Репетировали эпизод покушения на Дессалина. Черный гаитянский генерал, окруженный враждебными офицерами, внезапно вскакивал на банкетный стол и, отбиваясь от шпаг зажженным канделябром, выскакивал в окно.

Эйзенштейн был в возбуждении. Он скакал от маленькой площадки, где стояли стол и стулья, к доске, на которой мгновенно чертил схемы движения Дессалина и положение его в кадре. Он тормошил студентов, выпытывал у них решения мизансцен и, тут же их опровергая, решал по-иному. Перед притихшими слушателями красочно возникал душный вечер, коварный замысел французов, черный великан в наполеоновском мундире, грохочущий ботфортами по фруктам, цветам, хрусталю, серебру. Целиком отдаться этому колдовству, этому публично происходящему творчеству мне мешали тревожные мысли: когда же Дессалин схватит меня, светильник, за ноги и начнет мною отбиваться? И надо ли мне все время держать кулаки на уровне головы? И кого он мной поразит? И как это все про-

изойдет? Я вытягивал ноги, напрягал спину, пытаясь быть подлинным светильником. Но обо мне забыли. Звонок возвратил нас с Гаити во вгиковские коридоры.

С тех пор я изредка бывал на лекциях Эйзенштейна. Порою это были спектакли, порой — диспуты, порой — академические чтения. Из огромного портфеля извлекались книги на разных языках с бумажными закладками, альбомы с репродукциями, ножи, иконки, статуэтки. Приходили Штраух и Глизер — играть перед студентами отрывки. Приходили искусствовед Тарабукин и музыковед Острецов — анализировать полотна Леонардо и Серова, сонатные аллегро Бетховена и Чайковского. Эйзенштейн увлеченно слушал, а его добавления и вопросы поражали эрудицией и остротой. Он охотно отвлекался. И чего только не вспоминал! Средневековые испанские раввины, толкователи Аристотеля. Танцовщицы с острова Бали. Дуэлянты пушкинских времен. Современные немецкие рефлексологи. Сектанты-прыгуны. Мексиканские пеоны. Иногда мне казалось, что он собьет с панталыку, сведет с ума своих восторженных слушателей.

Ребята пришли с рабфаков, из самодеятельности, со школьной скамьи. Все ли они проходили географию, читали «Капитанскую дочку»? А тут такое!.. Но в передаче Эйзенштейна все было понятно и, главное, зримо. И даже если сообщаемые им сведения не падали на подготовленную почву, не выстраивались в стройную систему,— они достигали умов и сердец. Рождая жадность к знанию и ощущение бесконечного богатства жизни.

К одному из праздников неугомонный Кадочников украсил вгиковский вестибюль огромным рисунком: наседка с головой Эйзенштейна заботливо прикрывала крыльями птенцов с лицами студентов режиссерского факультета. Этот рисунок не вызвал недовольства и долго висел на стене. Начальство было согласно с тем, что Эйзенштейн самоотверженно высиживает режиссерских птенцов, каждодневно печется о них.

Мы кончали институт в 1936 и 1937 годах. Эйзенщенят разбросала жизнь по киностудиям. Ученикам поверженного автора «Бежина луга» не спешили давать самостоятельные постановки. А когда они сделались учениками прославленного автора «Александра Невского», их режиссерские сценарии отменила война. Большинство ушло на фронт. Олег Павленко сгорел в танке. Был убит Вартан Кишмишев. Валя Кадочников умер в эвакуации от туберкулеза. Несчастный случай на съемке унес Мишу Величко. Остальные вернулись после войны в кино. Они не стали эйзенштейнами, но сделали немало хороших фильмов. И по всем киностудиям Советского Союза они разнесли эйзенштейновские традиции — его требовательность, его добросовестность, его самоотверженную преданность делу, его кинематографическую культуру. Они способствовали становлению профессии кинорежиссера.

В начале 1946 года и я наконец демобилизовался, приехал в Москву из Кенигсберга и узнал, что назначен ответственным секретарем возобновленного журнала «Искусство кино».

«Усаживайся и заправляй! — сказал мне ответственный редактор Иван Александрович Пырьев.— Это я хлопотал о твоем возвращении. Ты нужен журналу, Славочка!»

«Славочка»? «Ты»? Хлопотал Пырьев? Пырьев, с которым у меня до войны было не менее трех скандалов и чуть ли не драка из-за моей рецензии на его фильм «Любимая девушка», называвшейся «Много шума из ничего»?

Пырьев понял мое недоумение: «Не думай, я не забыл твоих статеек. Решил уж лучше держать тебя при себе!» И вдруг, перейдя на заговорщический интимный тон, сообщил: «О тебе вспомнил Сергей Михайлович!»

Я расцвел. Неужели вспомнил? Неужели не забыл оробевший светильник? А может быть, вспомнил, как в качестве члена редколлегии журнала «Искусство кино» в 1939 году он придумал заглавие для моей первой большой статьи: «О Петре ведайте!», а когда я стал возражать, сказал с комической важностью: «Слушайся старших, мальчишка!»

Да, он меня не забыл! Подошел, сияя улыбкой:

— Боже, какие усы! Гренадер? Кирасир? Хотите встречных калечить пиками усов? Слышал о ваших авиационных подвигах. Будете критиковать с пикирования или с бреющего?.. —И помахал рукой. оттесняемый шумной банкетной толпой.

В Доме кино устраивался банкет по поводу награждений Государственными премиями. Награжденных сразу за два, 1943 и 1944, года было множество. Эйзенштейн получил свою вторую Золотую медаль за первую серию «Ивана Грозного». Был оживлен, весел, но я заметил, как постарел он за войну, что бледен, что задыхается.

Банкет начинался. Мы с женой первый раз пировали за государственный счет. Поэтому чувствовали себя неуверенно даже на самом конце стола. Кроме того, у меня еще не было пиджака, а офицерская гимнастерка носила следы совсем не банкетных событий. Но Эйзенштейн, председательствовавший за столом, был нам виден. Мы слышали его шутливые тосты, задорные реплики, видели, как, подхватив Веру Петровну Марецкую, он стал танцевать с ней любимый свой «индейский» танец. Танцевал он легко, ритмично, иронически, акробатически. Даму вертел как волчок, сам прыгал как мячик, как мальчик.

И вдруг какое-то замешательство. Все вскакивают с мест. Эйзенштейну дурно, Эйзенштейна выносят... Это был первый, сильнейший инфаркт. Из Кремлевской больницы шли неутешительные слухи. Но постепенно Сергей Михайлович начал поправляться. Как-то я послал ему несколько подготовляемых к набору статей, пару наконец-то вышедших номеров журнала.

«Ответственному секретарю редакции «Искусство кино»
тов. Р. Н. Юреневу.

Уважаемый Ростислав Николаевич!

Какой полоумный кретин пририсовал ретушью второй глаз Жакову в роли Штадена, задуманному и сфотографированному *одноглазым!?*

И почему не указываются операторы и фотографы фотографий, которые идут в журнал?

Если они не надписаны на самих фото, то разве так трудно справиться на «Мосфильме»??!

В остальном с сердечным приветом

С. Эйзенштейн.

Кремлевская лечебница. 25. IV. 46».

У Жакова—Штадена на четвертой полосе второго номера журнала действительно был пририсован глаз. Не помню, объяснял ли я Сергею Михайловичу, что фото сдавали в набор до меня, в ноябре, когда я был еще в Кенигсберге? Во всяком случае, отношений наших прозревший Штаден не испортил.

Вскоре Сергей Михайлович выписался из больницы, уехал сначала на дачу в Кратово. Затем появился у себя на Потылихе. Из многочисленных его записочек сохранилась одна:

«Что Вы скажете насчет того, чтобы навестить меня завтра с утра, часов 11—12? *С. Эйзенштейн».*

Он любил, когда к нему приходили. Но предварительно нужно звонить. До сих пор помню телефон: Арбат 1-77-56.

Раздавались звонки и от него. Обычно—по утрам: «Не откажите в любезности позвать Ростислава Николаевича, просит Айзенштайн» — говорил он тонким от любезности голосом и с немецким акцентом — для важности. А когда я подходил, громыхал нарочитым басом: «Ужель ты еще дрыхнешь, несчастный? Немедля вскакивай в штаны и несись сюда. Тебя требуют искусство и наука!» Я несся.

Обычно он лежал на своей широкой кровати, поверх цветастого мексиканского одеяла.

— Вы поздно встаете,—кричал он, пока я раздевался в передней.— Мы так ничего не успеем! Возьмите в кабинете на столе большую серую папку и давайте ее сюда!..

Дел у него на столе лежало множество. Пухлые стенограммы лекций с бесчисленными правками и вставками перерастали в исследование о режиссуре. Отдельно созревали статьи о пафосе, о стереоскопическом и цветовом кино. Студенческие работы с рисунками, схемами кадров и мизансцен, сценарии мосфильмовских режиссеров, материалы к сборнику статей о «Броненосце «Потемкин». В старую газету была завернута деловая переписка об организации сектора кино в Институте истории искусств Академии наук СССР. Этому

сектору Эйзенштейн уделял много внимания и сил. Писал разъяснительные записки, ездил по инстанциям. С веселым смехом рассказывал, что академик Игорь Эммануилович Грабарь взял с него честное благородное слово, что кино действительно является настоящим искусством, и, только когда слово это было дано — согласился открыть сектор кино рядом с секторами живописи, архитектуры, музыки и театра.

Наконец, в октябре 1947 года сектор открылся. Под председательством Эйзенштейна собрались С. И. Юткевич. Н. А. Лебедев и И. И. Долинский. По тогдашним правилам служить в Институте Академии наук могли только «остепененные», имеющие ученые степени, люди. А таковых в кино было человек пять-семь. Поэтому Эйзенштейн старался привлечь к работе и неостепененных критиков, в том числе Г. А. Авенариуса, И. В. Соколова, Е. М. Смирнову, С. С. Гинзбурга, меня и других.

В течение декабря, по средам, в углу большой, заставленной столами аудитории на Волхонке обсуждался план пятитомной истории советского кино. Перед обстоятельным докладом Лебедева Эйзенштейн сказал вступительное слово.

Он призывал не смущаться величием задачи и малостью сил молодого сектора. Штатные сотрудники будут запевалами, а хором — кинокритики, режиссеры, сценаристы. Киноискусство он ощущал в тесной связи с традициями русской культуры, с общей историей искусств, как ее определенный этап. Тридцатилетнюю историю советского кино он рассматривал как нечто целое, движущееся, синтетическое. Он предостерегал от сухого перечня фактов, фамилий и дат, от рецензионных оценок. Отдельные тома истории должны были строиться по такому типу: введение, большая историческая характеристика этапа истории и места кино в этом этапе, затем живое, сочное, красочное описание фильмов, а потом уже — критический анализ. Далее должны были идти главы, где за определенный период излагалась бы история теоретической мысли, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского искусства, музыки и декоративного мастерства. Приложением к каждому тому должны были служить наиболее ценные высказывания и статьи кинематографистов и существенные документы кинематографической жизни.

В результате обсуждения докладов план истории кино вырос до семитомного и получил следующую композицию.

Том первый — общее введение. Традиции русской культуры и истории советского кино.

Том второй. Русский дореволюционный кинематограф.

Том третий. Кино немого периода.

Том четвертый. Кино переходного периода (звуковое кино от начала до «Чапаева»).

Том пятый. Первый расцвет звукового кино (от «Чапаева» до Отечественной войны).

Том шестой. Кинематограф военных лет.

Том седьмой. Послевоенный период. (И, так как писать эти семь томов предполагалось несколько лет, а кинопроизводство должно было развиваться, считалось возможным появление и восьмого тома.)

Четыре штатных сотрудника, да еще пять-шесть доброхотов, на оплату которых средств, конечно, не было, должны были написать эти восемь томов — тогда, когда ни истории советской литературы, ни истории музыки, живописи, театра еще не было! Но это не смущало Эйзенштейна. Хватаясь за сердце и тяжело переводя дыхание, он убеждал нас, что силы найдутся, стоит только начать. И начал сам. Написал статью «Тридцать лет советского кинематографа и традиции русской культуры», которая должна была быть напечатана в журнале «Искусство кино» к юбилею ленинского декрета о национализации кинопроизводства, широко обсуждена кинематографистами и, после расширения и доработки, стать основой первого, вводного тома. Принес на заседание сектора материалы сборника о «Броненосце «Потемкин», чтобы ускорить выход в свет первой книжки под грифом института.

Всех, кто мог бы сотрудничать, он старался заинтересовать, обласкать, увлечь, притянуть к общему делу. Соблазнял театроведов — И. И. Юзовского, Б. И. Ростоцкого, искусствоведов — А. И. Михайлова, своего старого соратника по Пролеткульту Н. М. Тарабукина, М. Л. Неймана. Втягивал В. Н. Лазарева в дебаты о возможности валера в цветовом кино. Собирался съездить в консерваторию поискать молодых музыковедов для исследования вопросов звукозрительного синтеза и кинооперы. И меня он все время теребил, торопил:

— Да кончайте вы скорее свою диссертацию, защищайтесь и поступайте к нам, к Грабарю. Перестаньте писать статейки в газеты! Не отвечайте, что надо чем-то питаться. Надо не питаться, а пытаться! Пытаться делать науку, писать большую, серьезную историю кино! Пытайтесь же!

Проклятая моя кандидатская диссертация двигалась туго. Зарплаты в журнале, конечно, на семью не хватало. Мешал мне и сам Эйзенштейн, постоянно призывая к себе и увлекая всевозможными планами. Прочитав мою статью о «Каменном цветке», где я старался рассуждать о цвете и кино, он сказал:

— Не туда думаете. Надо шире. Надо смелее — к живописи, к философии цвета. Знаете что? Давайте вместе напишем о цветовом кино. У меня много всяких заметок, записок, начал...

И мы разбирали его заметки, спорили, мечтали.

Как я жалею, что застрял со своей диссертацией, что не отложил ее, чтобы помочь ему в оформлении его гениальных мыслей о цвете!

Как-то он встретил меня сияя:

— Говорил с Грабарем. Он соглашается взять вас в институт условно. С условием защититься месяца за три! Пишите сейчас же заявление.

Зная о правилах поступления в институт, я заявление писать отказался. Он не на шутку сердился:

— Глупый гордец! Подумаешь, боится рискнуть! Не хотите, так я сам напишу!

И оказалось, что написал:

«Директору Института истории искусств Академии наук СССР
академику Грабарю И. Э.

Многоуважаемый Игорь Эммануилович,
согласно нашей договоренности, прошу утвердить на свободную вакансию по сектору истории кино в качестве и. о. старшего научного сотрудника тов. Юренева Р., в январе месяце 1948 г. защищающего диссертацию на соискание ученой степени кандидата наук в Госуд. институте кинематографии.

19. XII. 47 Москва».

Зав. сектором истории кино
проф. *С. Эйзенштейн*

На заявлении этом (найденном мною много позже в старых бумагах) Игорь Эммануилович начертал в уголке:

«Зачислить временным старшим научным сотрудником Сектора истории кино с обязательством защиты диссертации в январе 1948 года. 20.XII.47.

Игорь Грабарь».

Однако в январе меня не зачислили, а защита состоялась позднее, в июне.

В январе Эйзенштейну стало хуже. Он старался не сдаваться, ездил на лекции и заседания, начал писать главу о цветовом кино для нового издания книги Л. В. Кулешова о кинорежиссуре.

Но чаще всего лежал, читал. Томился одиночеством.

Приходя к нему утром, я постоянно слышал:

— Сердце болит. Сегодня работать не будем. Нет, нет, не уходите. Будем болтать. Будем играть в книги!

Игру эту он выдумал сам.

Я должен был задавать какой-нибудь вопрос, посложней, понеожиданней, а затем по его указаниям разыскивать книги на его полках с материалами для ответов.

Книгами была буквально завалена его немалая по тем временам квартира. По трем стенам спальни, по всем стенам кабинета и даже в передней, в коридорчике, в кухне, в уборной — стояли и висели книжные полки. И он помнил не только где какая книга стоит, но и какие закладки вложены, какие пометки, какие надписи сделаны в ней.

Игра тешила его. Он гордился своею памятью.

Кинематографических вопросов он не любил. О Марлен Дитрих вяло указал какие-то общие книжки по американскому кино. На высшую школу верховой езды ухмыльнулся и послал меня в коридор,

где рядом стояли толстые тома Джемса Филлиса на английском и Сергея Шишкина на русском языке.

— Там же рядом есть и про рыбную ловлю! Аксаков и другие, — крикнул он, пока я сдувал пыль с Филлиса.

Третий вопрос я как-то не сразу мог придумать.

— Ну что ж, светильник разума угас? — спросил он ехидно.

— Светильник? Неужели вы помните?

— Я помню все. Не только все книги, но и всех людей, все факты. Задавайте вопрос, да поинтеллигентнее. Поднапрягитесь.

Я разозлился:

— Марбуэль!

— Что?

— Марбуэль! Был такой черт, в средние века у немцев. Появлялся в виде мальчишки, подростка...

Ему было неприятно, что понадобились объяснения.

— Подумаешь. Марбуэль! А почему не Астарот? Вон там стоит Лесаж, у него хромой бес прекрасно описан. Могу предложить Вельзевула, Люцифера... Упырей по Алексею Константиновичу Толстому, Демона по Лермонтову, «Братьев Карамазовых»...

— Мне нужен Марбуэль. Так называл немецкий комендант бездомного мальчишку где-то под Вязьмой. Немец прикармливал мальчишку, пока тот не сжег его вместе с хатой.

— Это что, — для сценария или рассказ?

— Нет, так, просто вспомнил.

— Почему же, интересно! Поищите налево от стола в кабинете. «Аурору» Якоба Бёме. Может быть, там... Не читаете по-немецки? Тогда пойдите сюда, вон там сверху французская монография о Сведенборге. Впрочем, нет, вряд ли. Вон там, видите, в грязно-коричневой мягкой обложке? Это «Ведьмы и ведовство» Сперанского, по-русски... Там нет? Ну и черт с ним, с вашим Марбуэлем. Надоел. Но где-то он у меня есть. А сейчас я устал, расскажите мне лучше какие-нибудь новости...

— Во ВГИКе студенты-операторы чуть не подрались: кому идти к вам на практику, на пересъемку «Грозного».

— Какие пересъемки? — почти вскрикнул он горько и злобно.— Неужели вы все не понимаете, что я умру на первой же съемке? Я и думать о «Грозном» без боли в сердце не могу!

Мы долго молчали. Смеркалось. Я в смущении листал книгу про ведьм. Наконец он сказал:

— Ну расскажите же какую-нибудь новость. Почему вы такой скучный?..

— Да, давно хотел вам сказать. В «Вечорке» была заметка. Какой-то английский хирург заворачивал больное сердце старой борзой в жировые прослойки брюшины. Оправившись после операции, собака пробежала пять километров на треке за искусственным зайцем.

Он слушал внимательно. И после паузы протянул:

— Да-а. Но заяц-то был искусственный...

На заседании сектора 4 февраля, после обсуждения схемы доклада о семитомнике, с которым Эйзенштейн должен был выступить на Ученом совете института, прощаясь, он сказал:

— А про Марбуэля я, конечно, нашел. Даже с рисунком. В толстенном немецком томе «Демонология». Придете — переведу.

Одиннадцатого февраля, придя в институт, я прочел на доске объявлений: «Заседание Сектора кино 11 февраля 1948 года не состоится по случаю кончины заведующего сектором С. М. Эйзенштейна».

Не знаю зачем, но я побежал к нему. Вечерело. Мела поземка. Его окно в верхнем этаже уродливого бетонного дома горело непривычно ярко. В полутемном подъезде меня остановил какой-то человек.

— К Эйзенштейну? Вы родственник?

— Ученик.

— Фамилия?

— Светильников.

Он записал.

— Ученикам нельзя.

Уходя, я обернулся. Его окно горело непривычно ярко.

СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ

На улице Эйзенштейна

В жизни бывают невероятные совпадения, которые порой заставляют задумываться: а совпадения ли это...

В 1968 году, в один из обычных дней, рано утром, ко мне подошла жена и сказала: «Я тебя поздравляю...»

«С чем это?» — подумал я. И судорожно стал соображать, с чем меня можно поздравить. Так и не найдя, даже при помощи наводящих вопросов, ничего похожего на какой-нибудь праздник или на какое-нибудь личное событие, я уже стал думать, не подвох ли это, и не день ли рождения жены, о котором я забыл, а она, желая уязвить мою забывчивость, издевается надо мной.

— Нет, правда, я тебя поздравляю и знаю заранее, как ты будешь счастлив.

— Ну, не томи, скажи?!

Жена помучила меня еще несколько минут и наконец сказала:

— С сегодняшнего дня ты живешь на улице Сергея Эйзенштейна.

Да, действительно, с этого дня я стал жить на улице Сергея Эйзенштейна, потому что 4-й Сельскохозяйственный проезд, на ко-

тором стоял наш дом, переименовали в улицу Сергея Эйзенштейна. С этого дня я живу на улице своего учителя и каждый раз, когда возвращаюсь домой, невольно останавливаюсь около белой доски, висящей у ворот, где написано, в честь кого названа эта улица.

Первый раз я попал в кинотеатр лет, наверно, пяти. Я не запомнил весь фильм, который тогда увидел, но запомнил мясо с копошащимися в нем червями, болтающееся на шнурочке пенсне, накрытых брезентом людей.

Лет одиннадцати я попал с отцом на торфоразработки. Отец обследовал санитарные условия жизни и труда сезонников. Мы вошли в большой мрачный сарай. В бездонных бочках, в мутной жиже лежала солонина, посветили фонарем. По мясу ползали черви. И я сразу вспомнил, что когда-то это уже видел, а отец сказал: «Как в «Броненосце «Потемкин». Так я узнал, что первый фильм, который я видел в своей жизни, был «Броненосец «Потемкин». Меня тогда мало занимала фамилия режиссера.

В 1935 году я учился в шестом классе 112-й школы, что на Миусской площади. Однажды к нам на уроки пришла женщина. Она следила за нами и во время уроков и на перемене. Потом она подошла ко мне и дала бумажку с адресом. На бумажке было написано: «Киностудия «Мосфильм» просит Вас явиться по адресу Васильевская ул. 13 для просмотра, на предмет отбора детей для съемок в фильме «Бежин луг».

— Приходи с мамой, — сказала тетя.

В свои тринадцать лет я был человеком вполне самостоятельным и, конечно, даже ничего не сказал родителям, а просто в назначенный день и час пошел на Васильевскую.

Там уже было множество детей, и все они были с папами и мамами. Я отдал свой талончик уже знакомой мне тете и стал ждать, в душе презирая всех этих маменькиных и папенькиных сынков и дочек.

Прошло много времени. Я уже подумывал, не уйти ли? Наконец меня позвали. Я вошел в светлый зал. Напротив двери у противоположной стены сидела большая группа людей. Но я не увидел этих людей. Я сразу увидел человека, сидящего в центре, и не потому, что он сидел в центре, — если бы его посадили где-нибудь с краю, все равно я увидел бы его первым.

Он был центром, где бы ни было его место.

У него был огромный лоб и буйная шевелюра, внимательный, цепкий, насмешливый глаз, чуть поджатые, улыбающиеся губы. На нем был костюм из невиданной мною материи, мохнатой и мягкой, коричневого цвета. Был 35-й год, и костюм тоже произвел на меня неизгладимое впечатление. Такого я никогда не видел.

Меня вывели в круг, и все, в том числе и этот человек, стали меня рассматривать. Надо сказать, что все рассматривали меня тоже как-то через этого человека. Это я понял сразу и тогда, после

некоторой паузы, уставился прямо в глаза этому чуду в невиданном мною костюме и нагло улыбнулся. Человек улыбнулся в ответ и каким-то скрипучим, но ясным, звенящим голосом спросил:

— Ты почему улыбаешься?

Весьма нахально я ответил:

— А что вы меня как лошадь рассматриваете?

Человек засмеялся и, еще раз взглянув на меня, отдал какие-то приказания.

Меня вывели во двор, и какой-то тоже странный человек, очень плохо говоривший по-русски, несколько раз щелкнул фотоаппаратом.

Теперь эти фотографии у меня. После смерти Сергея Михайловича его вдова Пера Аташева нашла их в картотеке Эйзенштейна. На белой карточке, к которой они прикреплены, написано: «Хорошо смеется».

А через тридцать лет я буду рассказывать об этом в большой аудитории в Лондоне и встречусь с человеком, который меня тогда снимал...

Но это будет потом... А пока вот так в первый раз я увидел Эйзенштейна и поговорил с ним. Но в этот раз настоящее знакомство не состоялось. Родители берегли мальчика от кино и отправили его в пионерский лагерь. Позже я нашел вызовы на студию и, конечно, пошел сам.

Я попал в какой-то странный, волшебный мир. Весь тот черно-белый мир, который я жадно впитывал в себя, сидя в кинотеатре,— а к этому времени это было основное развлечение и основная радость, — вдруг этот мир стал ярким, цветным, осязаемым. По коридорам студии ходили люди в мундирах национальных гвардейцев и коммунаров (снимали «Зори Парижа»); прямо в зале (теперь я знаю, что это павильон) стояла яхта Гленарвана, и маленький, хорошенький мальчик Яша Сегель лазил по реям и пел песню. Ох, как я завидовал этому мальчику, и его костюму, и его песне, и его знакомству с таким поразительным человеком, как Паганель. Теперь мы живем с этим мальчиком в одном подъезде, работаем на одной студии и ходим друг к другу в гости...

А тогда... Тогда в другом зале стояла церковь, сияли золотыми окладами иконы.

— Где же ты был? — спросил Эйзенштейн.

— Родители, пионерлагерь... — мрачно ответил я.

— А мы тебя так искали, — сказал Эйзенштейн. — Но теперь твою роль играет другой мальчик. — Я чуть не заплакал от обиды. — Но ты не расстраивайся, — сказал Эйзенштейн, очевидно, поняв всю меру моего горя. — Ты будешь сниматься вместе с другими ребятами.

Так я снова познакомился с Эйзенштейном и снова не познакомился, потому что мне было тринадцать лет, но еще не было тран-

зисторов и телевизоров, «Александра Невского» и «Ивана Грозного» и многого, многого другого. Я был знаком с Эйзенштейном в это время как обыкновенный мальчик, попавший в кино, при котором иногда пошутят, иногда его потреплют по щеке, иногда прокатят в автомобиле. Но бацилла кино уже попала в мой детский организм. Я получил свою первую кинозарплату и, конечно, купил первый фотоаппарат, старенький наивный кассетный «Арфо». Какое это было счастье!

Потом я узнал, что что-то случилось с «Бежиным лугом». И я уже не ходил на Потылиху. И не встречался с веселым лобастым дядей.

Но в шестнадцать лет я уже хорошо знал, кто такой Сергей Михайлович Эйзенштейн. И в шестнадцать лет я уже твердо решил работать в кино. Конечно, не режиссером. Потому что в то время режиссером был Эйзенштейн! А стать Эйзенштейном?.. Я не переоценивал свои способности.

Мои вкусы в это время были совершенно определенны. В театре моим богом был Мейерхольд, в поэзии — Маяковский, в кино — Эйзенштейн. Несмотря на свой весьма юный возраст, я смотрел очень многие спектакли Мейерхольда, я знал наизусть очень много стихов Маяковского, я, конечно, уже знал, кто сделал «Броненосец «Потемкин».

Кто мог ответить мне на проклятый вопрос: «Могу или не могу?» Только один человек. Человек, которому я абсолютно верил, человек, приговор которого был бы окончательным и обжалованию не подлежал. Кроме того, я мог пойти к нему на правах «старой дружбы».

К этому времени у меня было много знакомых, работавших в искусстве. В частности, я был близок дому художника Владимира Владимировича Дмитриева. Он-то и заставил меня написать сценарий по повести Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин». Сценарий показался Дмитриеву занятным, и он отдал его через Елизавету Сергеевну Телешеву Эйзенштейну с просьбой принять меня и поговорить со мной.

Так состоялось мое третье и окончательное знакомство с Эйзенштейном, прерывавшееся на время войной и прерванное навсегда его смертью.

Это утро я помню так, как если бы это было вчера. Мне назначили в десять. Конечно, я встал в семь, конечно, приехал на Ленинские горы в девять и час блуждал вокруг дома на Потылихе, где жил Эйзенштейн. Прямо перед фасадом «Мосфильма» возвышалась кирпичная тюремная стена, оставшаяся от съемок «Первой конной». Рядом протяжно и тоскливо выли собаки. Там был собачник. Была осень, деревья стояли голые. Хотелось либо умереть, либо поехать домой. Страх переполнял душу. Страх оттого, что я шел к своему богу. И страх потому, что бог должен был решить мою судьбу.

Без трех минут десять я стоял на площадке перед дверью в квартиру. В десять я позвонил. Уже знакомый мне скрипучий голос за дверью крикнул: «Кто там?» Я объяснил. «Тетя Паша, откройте». Прошаркали шаги. Дверь открыла сильная и крупная старуха — тетя Паша...

Голос из соседней комнаты сказал: «Вы проходите, а я сейчас приду».

Тетя Паша ввела меня в кабинет, вернее, в одну из комнат, потому что довольно скоро я узнал, что кабинет это вся квартира.

Итак, я находился в святая святых: месте, где мэтр творит. У меня было время осмотреться.

Позже я понял, что Сергей Михайлович дал мне это время специально, чтобы я смог привыкнуть и успокоиться. А привыкать было к чему. Ибо все в этой комнате было необыкновенным и непривычным, даже цвет. Да-да, — цвет.

Комната была какая-то яркая и жизнерадостная. Стены были желтые, ярко-желтые, приближаясь к оранжевому, пол был серый, покрытый серым линолеумом (тогда это был совершенно неизвестный мне материал), посреди комнаты висела лампа синего стекла, вернее, люстра. Мебель была легкая, из гнутых никелированных трубок, с оранжевыми подлокотниками на стульях, с оранжевой доской стола. Теперь такая мебель бывает в молодежных кафе. Тогда это выглядело чудом из другого мира. Большое место в кабинете занимал рояль, на его черной полированной крышке стоял под стеклянным колпаком детский скелетик, на стене висела картина Дега и портреты — фотографии. Конечно, я сразу же увидел фото Чаплина, на котором была сделанная его рукою (самого Чаплина! — подумать только) надпись, и портрет Мейерхольда, — на белом воротничке рубашки было написано: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером». В углу стояло старинное кресло, обитое красной материей с вышитыми золотыми цветами, особенно заметное рядом с ультрасовременной никелированной мебелью. И, наконец, были книги, книги, книги... Все какие-то необыкновенные, с яркими суперобложками, на всех языках мира. У Эйзенштейна в квартире фактически не было стен. Все стены были покрыты полками с книгами, использовался каждый сантиметр площади. Квартира была небольшая, всего три комнаты. Книги лежали везде, на столе, на пристенных карнизах, образованных шкафчиками с книгами. Переплеты книг сплетались в какой-то яркий веселый ковер. На столе под стеклом лежала карикатура на хозяина, а рядом рисунок на обрывке бумаги и было написано: «Королева английская подарила Ивану двух львов, можно вплоть до слонов...» Уже шла работа над сценарием «Ивана Грозного».

Я успел осмотреться и подумать, что же я буду говорить, — шутка сказать, но говорить ведь я буду с живым гением. Тогда я это хорошо ощущал.

Но вот раздались мягкие шаркающие шаги, и появился хозяин в ореоле своих буйных волос, одетый в серый с красными полосами мягкий пушистый халат. Из-под халата выглядывали босые ноги в шлепанцах.

— Ну здравствуйте, здравствуйте... Вы не возражаете, если я буду разговаривать и шамать? Тетя Паша, принесите чайку. Слюна не будет бить?..

— Нет-нет, спасибо, я завтракал...

— Сценарий я ваш прочитал. Лихо написано, — усмехаясь сказал Эйзенштейн и, заметив мой восторженный взгляд, устремленный на книжные полки, сказал: — Книги-то у меня все больше басурманские, — и лукаво взглянул на меня: дело в том, что в моем сценарии много раз употреблялось слово «басурманский», «басурмане»... — Ну, что же вы хотите?

Через три минуты я уже не ощущал, что сижу перед человеком, которого сам, не без помощи человечества, произвел в боги. Мне было легко и только хотелось, чтобы разговор никогда не кончался.

Тут сразу же хочется написать об одном поразительном качестве Эйзенштейна-человека, лишний раз доказывающем, что он был поистине великий человек.

Он никогда не спускался к собеседнику с высоты своего величия. Нет, каким-то ему одному известным способом он поднимал собеседника до себя, и человеку, говорившему с Эйзенштейном, начинало казаться, что становишься умнее, интереснее и можешь говорить обо всем на равных.

Я бы мог написать фразу: «Мы проговорили в это утро четыре часа», и это была бы правда. Когда я уходил, на часах было два часа дня. Но я стыжусь этой фразы, потому что она может вызвать улыбку у читающего мои записки человека. В самом деле, о чем четыре часа мог говорить живой классик советского и мирового кинематографа с шестнадцатилетним мальчишкой? Да, улыбка может появиться, но я знаю, что она никогда не появится у тех, кому выпало в жизни счастье быть самим участниками таких бесед с Сергеем Михайловичем.

Я изложил Эйзенштейну свои «взгляды на искусство» со свойственной молодости категоричностью в оценках. Я изложил ему свои планы, которые заключались в том, что я согласен чистить ему ботинки, бегать в магазин, мыть посуду и т. д., если он за это будет меня учить. И, наконец, честно рассказав с собственных «талантах и способностях», не утаив даже, что, в отличие от Эйзенштейна, я абсолютно не могу рисовать и у меня нет никакого слуха, я задал вопрос: могу ли при всех присутствующих и главным образом отсутствующих качествах стать кинорежиссером.

На мое предложение чистить ему ботинки Эйзенштейн рассмеялся и сказал, что сейчас не Ренессанс, когда ученики жили в мастерских своих мэтров, и что, наверно, в современных условиях это невоз-

можно, но что вообще заниматься можно и он подумает, как это организовать. На второй вопрос он пообещал ответить в дальнейшем. Он так и не ответил на этот вопрос, а я так и не поставил ни одной картины при его жизни, а вследствие этого так и не получил от него обещанный мне однажды, после войны, подарок. Он пообещал мне отдать его в день, когда я закончу свой первый фильм. Это была палка с вырезанными на ней фигурками зверей; по его рассказам, ее сделал мексиканский каторжник. Теперь эта палка висит на Смоленской, куда перевезли вещи из квартиры Эйзенштейна, и я с грустью взираю на нее, изредка приходя в этот дом. Эйзенштейн не ответил мне на мой прямой вопрос: «Могу или не могу?» Он просто стал со мной заниматься. Это были поразительные занятия.

Как это происходило?

Началось с того, что Эйзенштейн сказал:

— Вы должны прочесть двадцать томов «Ругон-Маккаров» Золя в издании «ЗиФ» с предисловиями и примечаниями Эйхенгольца. Причем прочитать и предисловия и примечания. Начать читать с романа «Творчество», а потом читать по порядку, составляя родословное древо фамилии Ругон-Маккаров.

Одновременно с этим я должен был ходить в существовавший тогда Музей нового западного искусства и смотреть французских импрессионистов, слушать музыку Равеля и Дебюсси, изучать биографию Золя. И я принялся за работу.

Я сидел в Ленинской библиотеке, бегал по музеям, сидел в консерватории, каждодневно приобщаясь к звукам, цвету, содержанию и форме определенного интереснейшего момента в истории развития мирового искусства.

Эйзенштейн, это я понял гораздо позже, воспитывал тем самым, кроме этого непосредственного приобщения к высотам человеческой культуры, историчность восприятия, понимание взаимосвязанности искусств, процессов развития общества, осознание сложности и уникальности творческого труда в искусстве.

Я назвал бы все это уроками комплексного восприятия искусства и жизни.

Работа была бешеной и изнуряющей, но в конце ее меня всегда ожидала награда: встреча с мэтром. Я мог прийти к нему на свидание только тогда, когда прочту, увижу и услышу все, что он мне назначил. И если с Золя я расправился довольно легко, то с Бальзаком было значительно труднее, а свидание могло состояться только тогда, когда я закрою последний лист последнего романа «Человеческой комедии».

Чтение началось с романа «Утраченные иллюзии», и Люсьен де Рюбампрэ стал на время главным героем, введшем меня за руку в огромный переплетающийся мир бальзаковских героев. И, конечно, было необходимо прочесть «Необычайную жизнь Оноре де Бальзака» Рене Бенжамена и заняться японским искусством, которым

интересовался сам Бальзак. Так как Бальзак написал больше, чем Золя, то и работа была еще большая. Но в этой работе я постигал огромную радость чтения для дела, а не только для удовольствия или развлечения.

Эйзенштейн видел, что я стараюсь, и поэтому я начал получать возможность чаще ходить к нему.

Я приходил всегда утром перед самым завтраком, когда Эйзенштейн был в халате, и проводил с ним часа три-четыре в увлекательных разговорах обо всем. Каждый из этих разговоров был сам по себе университетом для меня и по разнообразию тем и поводов, и по количеству приобретаемых знаний.

Однажды Эйзенштейн пошутил, что когда-нибудь я напишу книгу «Эйзенштейн в халате» — по аналогии с книгой «Анатоль Франс в халате», и как бы я действительно хотел сделать это теперь. Но увы, не могу, потому что многое уже ушло из памяти, а по свойственной юности способности решительно не ценить мгновения, не понимать ценности того, что рядом, — я никогда не записывал эти беседы, приходя домой. Сделал это раз или два и теперь, перечитывая эти листочки, поражаюсь снова и снова глубине эйзенштейновских мыслей, неистребимому умению говорить обо всем весело, остроумно, интересно, привлекая себе в союзники всю мудрость человеческих знаний.

Как хорошо, что издано собрание сочинений Эйзенштейна. Но сколько его поразительных по точности, мудрости и остроумию высказываний разбежалось по свету.

Я, например, не могу понять, как никому не пришло в голову поставить в аудитории института фотоаппарат и во время лекций Эйзенштейна периодически снимать доску. Дело в том, что Эйзенштейн, читая лекции, то и дело брал мел и мгновенно делал на доске подтверждающие его лекции зарисовки. Высказываемые им мысли немедленно переходили в пластику поразительного, мимолетного рисунка. Рисунок существовал мгновение, потому что тут же Сергей Михайлович брал тряпку и стирал нарисованное. Но ведь это были рисунки гения. И было абсолютно просто при помощи фотоаппарата сохранить эти рисунки. Представляете себе, какая бы это была замечательная книга «Рисунки Эйзенштейна на доске»!

Но этой книги уже никогда не будет. И только присутствовавшие на этих лекциях студенты смогут вспоминать их.

Но я отвлекся.

Итак, шли занятия. Нет, меньше всего Эйзенштейн занимался со мной режиссурой. Он просто готовил меня к будущему, заряжая знанием литературы и искусства, пониманием законов любого творческого труда. И, конечно, огромное место в этих занятиях занимали книги.

Я уже писал о книгах в квартире Эйзенштейна, но сейчас мне захотелось рассказать о его библиотеке несколько детальней.

Библиотека Эйзенштейна была уникальной, это знают книголюбы. Теперь часть книг из этой библиотеки стоит в Отделе редких книг «Ленинки» на полках Эйзенштейна, часть в квартире на Смоленской, часть у друзей.

А когда-то все это помещалось в трех комнатах на Потылихе. Книги никогда не собирались по принципу «собраний сочинений», книги собирались всю жизнь по мыслям. Поэтому они соседствовали на полках в весьма неожиданных сочетаниях. Об этом, очевидно, напишут исследователи, мне же хочется рассказать несколько подробностей, связанных с библиотекой.

Эйзенштейн извлекал шутку решительно из всего, и, например, Гегель стоял у него на полке вверх ногами, иллюстрируя тем самым мысль, что Маркс поставил его с головы на ноги. Были в библиотеке Эйзенштейна две стены, одну из которых он показывал охотно, другую редко, за шуткой и улыбкой скрывая некоторую долю смущения. На первой стене на полках стояли книги с дарственными надписями авторов. Здесь были автографы Цвейга и Шоу, Барбюса и Роллана, Моэма и Пристли, О'Кейси и Драйзера, Синклера и Маяковского, Горького и Эйнштейна, Маннов и Фейхтвангера, Хемингуэя и Эренбурга и т. д. и т. д.

Теперь с еще большей силой, чем тогда, понимаешь, сколько огромного уважения, какая высокая оценка всей деятельности Эйзенштейна заключалась уже в одном том, что все эти люди стремились выразить свое отношение к нему и самим подарком и той дарственной надписью, которая появлялась на первой странице.

На полках второй стены были книги о самом Эйзенштейне. И это тоже поражало, потому что по корешкам можно было видеть, что, начиная с языка хинди и кончая китайским и японским, не было языка, на котором не было бы написано книг о творчестве самого выдающегося режиссера планеты. Правда, книг на русском языке было маловато: одна или две.

Мир уже тогда понял всю революционность эйзенштейновского творчества, всю мощь его теоретического дара; мир уже тогда понимал, что на свет появился человек, которого впоследствии не слишком восторженные и не быстрые на слова люди назовут Леонардо да Винчи нашего времени, и это будет отнюдь не поэтическое преувеличение.

В самом деле. Эйзенштейн знал математику и физику отнюдь не в пределах средней школы. Он был инженером и архитектором. Он знал музыку так, что великий композитор XX века Сергей Прокофьев находил интересными музыкальные дискуссии с Сергеем Михайловичем. Эйзенштейн знал физиологию так, что с ним советовались ученые-физиологи, такие величины, как Орбели и Раппопорт. Эйзенштейн был полиглотом: он знал множество языков, мне лично казалось, что он знает все языки, начиная с английского и кончая японским и бушменским. Но твердо я знаю, что немецкий, англий-

ский и французский он знал в совершенстве. Он не только говорил и писал на них, но и думал. Когда он писал ту или иную работу, то английские фразы чередовались с русскими, русские с немецкими, немецкие с французскими. Он писал на том языке, который позволял ему наиболее точно выразить мысль. Не могу не привести его высказывания о языках вообще и не рассказать одну вспомнившуюся мне историю.

Говоря однажды о языках, Эйзенштейн сказал:

— Знаешь, философией или военным делом лучше всего заниматься на немецком языке, острить, высказывать парадоксы и говорить иронически лучше всего на английском; объясняться в любви, кокетничать и двусмысленно острить лучше всего по-французски. — Он помолчал и, как вывод, добавил: — Но и тем, и другим, и третьим можно заниматься на русском языке. Русский язык это всеобъемлющий язык, на котором можно выразить все.

Когда я думаю о Пушкине, я всегда вспоминаю это высказывание Эйзенштейна. Зная множество языков, Эйзенштейн безмерно уважал русский язык, и, хотя он говорил по-английски на всех сленгах, он знал русский так, как дай бог знать его любому великому писателю земли русской.

Эйзенштейн рисовал как великий художник. Его выставка обошла теперь всю Европу, и многие страны добиваются, чтобы она была показана у них.

Эйзенштейн при своем небольшом росте и весьма заметной полноте двигался так, что мог не только рассказать, но и показать то или иное движение прима-балерине. Я никогда не забуду его занятия в балетном училище Большого театра, где он ставил в нашем присутствии танцы для дуэта Сусанны Звягиной и Кости Рихтера на музыку Бизе (Кармен и Хосе) и по сюжету «Свадьбы» Чехова (телеграфист Ять и Змеюкина). Он добивался полного совпадения мелодического рисунка и движений актеров, вызывая подчас неудовольствие балетмейстера, так как то, что показывал он, не укладывалось в каноны классического балета.

Когда я теперь смотрю балеты замечательного балетмейстера Григоровича, я часто вспоминаю Эйзенштейна, ибо вижу в этих балетах то, что уже тогда пропагандировал Эйзенштейн.

К чему я пишу об всем этом? Я пишу для тех, кто мог бы усмехнуться и не поверить в то, что «Эйзенштейн — Леонардо нашего времени».

О работе Эйзенштейна в кино не скажешь лучше, чем сказал об этом на вечере воспоминаний в 1958 году Илья Григорьевич Эренбург. Он сказал: «Кино еще далеко до классики. Но если кино когда-нибудь станет классическим искусством, то в картинах, которые мы назовем классическими, будет все то, что уже было, пусть в еще незаконченной, зачаточной форме, но уже было в картинах Эйзенштейна».

Да, он был энциклопедистом и классиком. Как-то он сказал мне:

— В детстве я прочитал Анатоля Франса: «Мои лекции в Буэнос-Айресе», и я дал себе слово, что когда-нибудь тоже прочту лекции в Буэнос-Айресе! Ну и что же! Я прочитал лекции в Сорбонне на французском языке, в Лейпциге на немецком языке, в Оксфорде на английском языке. Когда меня позвали в Буэнос-Айрес, я уже не поехал: мне было неинтересно.

Эти слова одновременное свидетельство мальчишеского честолюбия, огромного упорства, трудолюбия, всеобъемлющей эрудиции.

В его библиотеке не было непрочитанных книг, и во всех книгах было множество закладок. Во время разговора он выхватывал книги с полки, легко находя все то, что нужно было ему для подтверждения той или иной мысли.

Хотя мне казалось, что и без помощи книг он знает все и помнит все.

Казалось, что нет такой области, которая не интересовала бы его и не была ему подвластна. Я думаю, что в любой области он мог бы добиться вершин. Он занимался всем. И это давало ему невероятную свободу в обращении с эпохами, именами, в извлечении из всего сгустков мысли. И если говорить о том, кем он был кроме великого режиссера, то, на мой взгляд, он был еще и великим ученым, занимавшимся исследованием психологии творчества, стремившимся открыть законы создания и восприятия искусства.

Несколько лет тому назад молодые ученые из Кибернетического центра Академии наук позвали меня на сессию, посвященную творчеству Эйзенштейна, с просьбой рассказать о нем. Готовясь к этой встрече, я сделал для себя «великое» открытие и твердо решил ошарашить аудиторию, сообщив ей, что в то время, когда еще не было и в помине науки, которой эти молодые люди отдавали свою жизнь, уже был человек, практически открывший эту науку. При помощи некоторых примеров я решил доказать, что Эйзенштейн был первооткрывателем кибернетики в области искусства.

Каково же было мое удивление, когда, просидев на сессии два часа и слушая доклады молодых кибернетиков, никогда в глаза не видевших Эйзенштейна, я убедился, что говорить мне решительно нечего, ибо то, что я собирался доказывать, прекрасно сделали молодые ученые на основании работ и картин Эйзенштейна. Да, они говорили о том, что Эйзенштейн предвосхитил многие положения и открытия кибернетики. Эйзенштейн занимался наукой и поисками законов искусства отнюдь не для простого теоретизирования. Занимаясь теорией экстаза, он думал отнюдь не о мистических и потусторонних вещах. Он хотел понять и узнать, почему и как рождается вдохновение, каким образом искусство может вызывать совершенно определенные эмоции и мысли. Он верил, что, постигнув эти законы, можно будет сознательно воздействовать на людей. Он верил во всемогущество искусства.

Я хочу подтвердить эти высокие слова двумя простыми примерами.

Простим Эйзенштейну его высказывание о футболистах — в наш век повального увлечения футболом. Он не хотел их обидеть, он чрезвычайно ценил умение владеть своим телом. Среди его друзей были и выдающиеся спортсмены. Но из песни слово не выкинешь, а при помощи этой «песни» я хотел бы подтвердить только что высказанные утверждения.

Однажды Эйзенштейн сказал мне:

— Ты никогда не задумывался над тем, почему, когда двадцать два взрослых балбеса гоняют ногами мячик, пытаясь забить его в те или иные ворота, сто тысяч сидящих на трибунах порой как один ревут, порой как один свистят и все дружно кричат: «Судью на мыло»? Ведь если бы мы обладали такой же силой и таким же умением воздействовать на людей, представляешь, какими могучими бы мы были с нашим искусством. В этом (футболе) надо разобраться, и это надо понять...

В другой раз я застал его за огромным чертежом линейного корабля. Те, кто хоть когда-нибудь видел подобные чертежи, могут себе представить всю сложность этого чертежа, где надводная часть по сравнениею с подводной лишь малая толика; где все целесообразно и подчинено точному расчету.

— Чем вы занимаетесь, Сергей Михайлович? — спросил я.

— Представь себе, — ответил он задумчиво, — что надводная часть это фильм, а подводная часть это режиссерский сценарий. Почему наш сценарий должен быть проще, чем этот чертеж? Почему он не должен быть столь разумно, точно и досконально разработан? Да, конечно, я понимаю, что если не разработать так чертеж корабля, то он просто утонет. Но ведь и фильм тоже может пойти ко дну. — И добавил со своей склонностью к весьма вольным выражениям, никогда не звучавшим в его устах ни грубо, ни пошло: — Впрочем, нет. Лучше бы утонул. А то ведь он будет плавать. Дерьмо обладает свойствами сверхплавучести.

Эти примеры, я думаю, достаточно убедительно свидетельствуют о стремлениях Эйзенштейна. Но одновременно при помощи их мне хотелось бы показать, как просто и остроумно говорил Сергей Михайлович об очень сложных вещах.

У него была невероятная способность ассоциировать вещи и понятия из разных эпох, из разных областей знания. Казалось, что он знает все от истоков до устья.

Однажды я сказал ему, что хочу заняться наукой.

— Дайте мне какую-нибудь тему, — попросил я.

— Займись теорией отпечатка, — сказал Эйзенштейн.

— Как это?

— А очень просто. Проследи весь путь от первого отпечатка до кадра фильма, от полной статики до движения.

Я снова не понял.

— Ну вот представь себе, как все было. Первобытный человек охотился и умел разбираться в следах, относясь к ним весьма утилитарно. Но однажды на сыром песке он увидел отпечаток собственной ноги. Он удивился, взял этот отпечаток в руки и унес домой. Потом заполнил его глиной и понял, что может его воспроизвести и т. д. Потом он стал делать такие отпечатки со всего. Потом он начал получать эстетическое удовольствие от созерцания, и, подумав, даже сделал доску-форму и напечатал тульский пряник и получил не только эстетическое удовольствие, но и вкусовое, прямо потребляя этот отпечаток. Потом он изобрел буквы и книгопечатание. Потом дагерротип, зафиксировал и остановил время и движение, а потом кадр — и снова восстановленное движение и т. д. и т. п. Как? Интересно, а?..

Конечно, я по лености не занялся этим, но до сих пор поражаюсь тому, как неожиданно и интересно Эйзенштейн связал вдруг в поступательном движении культуры отпечаток ноги, тульский пряник и кино.

Эйзенштейн мечтал написать книгу. Это должна была быть книга об одном кадре. Он хотел распутать сложнейший клубок ассоциаций, начиная с самых изначальных, детских до самых сложных опосредствований, усвоенных из других искусств, и разобрать до конца все ассоциации, которые в результате создали этот кадр, от самых отдаленных до самых близких.

Я думаю, что это была бы потрясающая книга, которая объяснила бы нам и самого Эйзенштейна и вообще сорвала бы магические покровы с процесса творчества, хотя, правда, теперь без всяких исследований это слово порой путешествует в определениях того или иного рода деятельности вообще без всяких магических предположений.

Я столь много пишу о знаниях, эрудиции, памяти Эйзенштейна, что мой рассказ может невольно помочь тем, кто считал по простоте своей душевной, что все это мешало Эйзенштейну быть художником. Что в его творчестве голова превалировала над сердцем. Как глубоко ошибаются те, кто так думает! Впрочем, его сердце само доказало обратное, не выдержав того напряжения, под которым билось во время создания фильмов и разорвавшись через три недели после пятидесятилетия.

Написав эти грустные слова, я не могу не написать о трагедии фильма «Да здравствует Мексика!»

Несмотря на то, что к моменту моего первого прихода к Эйзенштейну прошло уже шесть лет с его возвращения из Мексики, но многое все еще напоминало о Мексике даже в убранстве его квартиры.

Я никогда не забуду ярко-красное огромное сарапе, покрывавшее тахту и часть стены в спальне, сразу бросавшееся в глаза не-

обычностью и яркостью цвета, невиданным орнаментом и фигурой ацтекского бога, соломенные фигурки, мексиканские трубки, вышеупомянутую палку, сделанную руками мексиканских каторжников, бандерильи, афиши боя быков, открытки с изображением известных матодоров, которые Эйзенштейн любил посылать своим друзьям, предварительно вклеивая на место лиц матадоров лица своих знакомых или собственные фотографии.

Эйзенштейн любил эти мексиканские вещи, любил Мексику.

Когда через много лет, в 1961 году, я сам попал в Мексику, мне показалось, что я уже там был, и мне думается, что я понял, почему он любил эту страну. Эйзенштейн любил линейные рисунки, он почти никогда не пользовался объемом и перспективой, он любил четкие и завершенные композиции. Обычно он вписывал свои рисунки в обрывок бумаги таким образом, что край бумаги, неровно оторванной, становился элементом композиции. В Мексике любая деталь пейзажа, одежда, небо, горы, растительность поразительно композиционно точны и так и просятся в кадр. Кактусы и сомбреро, ацтекские пирамиды и снежные горы, силуэты храмов и хасиенд, глиняные горшки и каменные ацтекские календари — все это чрезвычайно жестко и точно, но благодаря композиционной завершенности невероятно, неправдоподобно красиво. И все это носит в себе признаки композиционного единства. Все вместе рождает ощущение грамонии. В том числе и гармонии цвета.

В данном случае я говорю только о внешней стороне явления, но не могу о ней не сказать, так как думаю, что она, эта внешняя сторона, на всю жизнь затронула душу Эйзенштейна, стремившегося в своем творчестве к высочайшей гармонии.

Я сказал о трагедии, которую пережил Эйзенштейн. Эти слова, конечно, в первую голову относятся к содержанию той потери, которую довелось перенести Эйзенштейну. Все знают, что Эйзенштейн снимал в Мексике фильм «Que viva Mexico!», все знают, что ему не дали закончить этот фильм, что весь снятый материал был отнят у автора и остался в Америке. Я думаю, что того, что пришлось пережить Эйзенштейну, не пережил никто.

Представьте себе, что у писателя отняли рукопись книги и сожгли ее; пока он жив, он все же может восстановить свое произведение, даже художник может заново написать отнятую у него картину, но кинорежиссер, снявший фильм об определенной стране, находясь в ней, уже никогда не сможет его восстановить, будучи выдворен из этой страны и не имея в руках ни одного метра снятого материала. Полтора года упорнейшего труда, когда цель уже была близка, когда через некоторое время мир рукоплескал бы очередному шедевру Эйзенштейна, когда политический резонанс фильма мог бы быть неслыханно резким, революционным (а это признавали те, кто отнял у Эйзенштейна его фильм), в этот момент у автора отняли все.

В двадцати метрах от высочайшей вершины приходилось бросать восхождение и спускаться вниз. Эйзенштейн никогда не жаловался, он всегда был весел, всегда шутил, но я представляю, какую трагедию носил он в себе, так и не получив в руки ни одного метра снятого им материала. Какие мучения терзали его, когда он узнавал, что кто-то, где-то монтирует из его материала какие-то фильмы и показывает их на мировом экране.

Мне выпало счастье видеть весь материал «Que viva Mexico!». Вот как это произошло.

В 1969 году я был на Международном кинофестивале в Австралии. Устроители фестиваля, узнав, что я ученик Эйзенштейна, попросили меня рассказать о нем. Я был уверен, что мне предстоит рассказывать перед небольшой аудиторией кинематографистов, и согласился. Каково же было мое удивление, когда я узнал, что фестивальный комитет отменил один из фестивальных сеансов и предоставил это время мне. Надо сказать, что перед самым началом моего выступления устроители тоже несколько перепугались и попросили меня говорить минут пятнадцать-двадцать, так как аудитория, заполнившая кинотеатр и пришедшая смотреть фильм, могла начать расходиться.

Когда я вышел на сцену, то даже обмер, так как в зале было более двух тысяч. Волнуясь, я начал говорить. Я говорил два часа, и за все это время ни один человек не ушел из зала. Ни в какой мере это не зависело от оратора. Просто в который раз я ощутил, какой огромный интерес проявляют люди во всех странах к творчеству великого советского кинорежиссера, а в его лице к Советской стране, к советскому кинематографу. И вот в награду за это сообщение мне предложили посмотреть материал «Мексики», который скопирован и хранится в фильмотеке в Канберре. Я смотрел этот материал в течение шести с половиной часов. Если бы Эйзенштейн не снял ничего, кроме этого, то и тогда он остался бы в истории кино как величайший режиссер и революционный художник. В материале были кадры и самого Эйзенштейна во время съемок фильма. Кадры уникальные, и так грустно и обидно, что мы до сих пор не имеем этого материала у нас в стране. У меня же после этого просмотра было ощущение, что я снова повидался с живым Сергеем Михайловичем, снова ощутил его могучий характер, услышал его голос, увидел его улыбку. И снова поразился великому подвигу его жизни.

Эйзенштейн был очень простым человеком. Порой он представляется мне большим ребенком, веселым и озорным, легко ранимым и быстро забывающим обиды, а главное, невероятным тружеником и подвижником кино. Порой, когда задумываешься, что Эйзенштейн не дожил ни до широкого экрана, ни тем более до широкого формата, а захватил только краешек цвета, хотя и успел уже в цвете тоже выступить предвестником будущего, — становится очень обид-

но. Я представляю себе, как сумел бы он распорядиться широким форматом, сколько нового и интересного оставил бы всем нам. Он уже предвидел приход этого нового формата, потому что в последние годы чрезвычайно тяготился рамкой стандартного кадра, хотя сам когда-то теоретически обосновал необходимость этого самого кадра в закономерностях «золотого сечения». Он мечтал о времени, когда размер кадра можно будет менять, пользуясь и вертикальными и горизонтальными композициями.

...Я написал уже много, но мне все кажется, что я не написал чего-то самого главного. Мне думается, что иногда по самым простым живым штрихам можно судить о человеке и глубже и точнее, чем по самым высоким суждениям, и поэтому я позволю себе привести несколько таких живых впечатлений.

В первые годы войны я не видел Эйзенштейна. Помню, как пришел к нему в августе 1944 года, уже отвоевав и выписавшись из госпиталя. Открыл он сам. Я никогда не забуду, как, весело открыв дверь, он глянул на меня (я пришел на костылях), вдруг как-то смахнул улыбку, посуровел и сказал:

— Ну заходи, заходи. Жив, и слава богу!

Потом все время был какой-то предупредительный, чуть-чуть грустный и заботливый. Я не выдержал, пожаловался, что теперь вот нельзя будет прыгать с парашютом. Он наконец улыбнулся и сказал:

— Ну ведь я же не прыгаю, и ничего, жить можно...

Мы оба улыбнулись, и все стало снова так же просто и хорошо, как раньше.

Эйзенштейн никогда не пил и не курил, любил сладости, а больше всего пастилу «зефир». Только один раз он выпил при мне. Вот как это было. Было 9-е мая 1945 года. И, конечно, первый человек, к которому я поехал в то утро, был Эйзенштейн. Со мной поехал мой товарищ по ВГИКу оператор Валя Гинзбург.

Мы приехали в девять утра. Открыла тетя Паша. Сергей Михайлович не спал. Был одет в парадный костюм с орденской ленточкой и чрезвычайно взволнован.

Вошли, как всегда, в кабинет. Сказали, что хотели его поздравить с победой. Он вышел на кухню и неожиданно для нас вернулся с бутылкой водки. Налил нам и себе по-фронтовому в стаканы. Стал каким-то серьезным и торжественным, что бывало с ним редко, и сказал:

— Выпейте, ребята! Вы это сделали! За ваше здоровье. Спасибо вам! — И выпил не поморщившись, тоже как-то просто и серьезно, как пьют в деревне после большой и тяжелой работы, принесшей всем удовлетворяющие плоды.

Он был всегда чрезвычайно внимателен к студентам. Знал, у кого нет пальто, а кому не на что поесть. Время было трудное, послевоенное. Были карточки, было голодно. Эйзенштейн каким-то толь-

ко ему известным, незаметным способом ухитрялся помочь в трудную минуту.

Главной радостью в то время были для нас его лекции в институте. Он читал лекции по теории композиции, читал сразу для всех курсов, и снова все то, что я уже пережил как бы индивидуально, я переживал уже вместе со своими товарищами, снова поражаясь эрудиции, таланту, уму, обширности знаний.

Однажды я поехал к Эйзенштейну на дачу в Кратово. Эйзенштейн ждал меня с утра, но я завозился в городе и выехал только вечером. До этого на даче у него я не был. Но нашел сразу. И тут меня попутал лукавый. Когда Эйзенштейн спросил, почему я так поздно, я соврал, что очень долго искал дачу. Эйзенштейн выслушал меня, а утром я нашел около своей кровати аккуратнейшим образом, по всем правилам топографической науки, с соблюдением масштаба, выполненный рукой Эйзенштейна план расположения дачи по отношению к Казанской железной дороге. В плане были даже такие подробности, как сделанные красным цветом ягоды клубники на грядках, зеленые деревья, голубая речка и точное расположение туалета.

Мне было ужасно стыдно за свою ложь, так как я понимал, что Эйзенштейн сделал этот чертеж, заботясь о том, чтобы я, еще не совсем оправившийся от ранения, не плутал в поисках дачи в следующий раз. Он сделал это ночью, когда я видел уже второй сон. Этот чертеж я храню как свидетельство великодушия Эйзенштейна, со стыдом за свое вранье.

Эйзенштейн был связан с очень многими людьми в мире. С каким волнением и радостью выполнял я иногда его поручения по отправке корреспонденции, когда на конвертах стояли такие имена, как Чаплин, Форд, Синклер, Рене Клер, Ренуар, великие имена мировой культуры.

В 1948 году ему исполнилось пятьдесят лет.

В феврале 1948 года я должен был ехать в Ленинград. Как всегда, позвонил Эйзенштейну, у него обычно бывали поручения ко мне, так как в Ленинграде жили его большие друзья, например Григорий Михайлович Козинцев, мой педагог по институту, с которым Эйзенштейн всегда вел и серьезную и шуточную переписку и пользовался оказией для передачи писем. В Ленинграде жил любимейший оператор Эйзенштейна, который сотрудничал вместе с Тиссэ в «Иване Грозном», — Андрей Николаевич Москвин. В Ленинграде жил Николай Константинович Черкасов. Я приехал за письмами.

Вечером, перед самым отъездом, у меня дома раздался телефонный звонок.

— Слушай, — сказал Эйзенштейн. — Тут меня спросили, кто будет выступать от студентов на моем юбилее, я сказал, что ты, не возражаешь?

Я пошутил, что бесплатно не согласен.

— Ну ладно, ладно, будет с меня подарок, — сказал Сергей Михайлович, потом помолчал и сказал: — Только выступать придется не на юбилее, а на похоронах.

Я не удивился этим словам. Эйзенштейн в последние месяцы часто говорил о смерти, — очевидно, давало знать о себе перенесшее инфаркт сердце. Но говорил он всегда так же шутя, как и обо всем другом. И мы уже как-то не обращали внимания на его слова, только старались, чтобы он не демонстрировал нам свою удаль, когда подымался по лестнице во ВГИКе на четвертый этаж, и задерживали его своими вопросами на всех площадках лестниц, чтобы он отдыхал.

Конечно, я сказал тогда по телефону, что не надо так шутить и что не надо думать о столь неприятных вещах накануне юбилея и т. д. Мы простились, и я уехал в Ленинград.

Последнее, что я сказал, включившись в шутливый эйзенштейновский тон, было:

— Вы уж, пожалуйста, дождитесь меня, Сергей Михайлович.

— Ладно, постараюсь... — ответил Эйзенштейн.

Десятого февраля утром я вернулся в Москву. В кармане были письма от Черкасова и Козинцева. Приветы от друзей. Днем пошел в «Ленинку», нужно было кое-что найти в библиотеке для Козинцева: он ставил «Белинского».

В библиотеке хотел позвонить Эйзенштейну, но в кармане не оказалось монетки. Подумал — ничего, позвоню завтра утром. Все равно пойду к нему только утром. Эх, если бы я знал, во что обернется эта отсутствующая монетка.

В шесть утра у меня дома раздался звонок. Говорила тетя Паша:

— Стасик, приезжайте, умер Сергей Михайлович.

Не помню, как доехал, как вошел. На тахте под красным сарапе лежал Эйзенштейн. Огромный лоб, ореол волос, покойное, уходящее в вечность лицо. Казалось, что он даже улыбается. Будто все еще шутит.

Приходили и уходили люди.

Приехал скульптор Меркуров снимать маску.

На столе в кабинете, как и в тот день, когда я пришел в первый раз, лежала рукопись. Это была статья о цветовом кино. На последней странице одно из слов вдруг обрывалось, к нему была начерчена аккуратная стрелочка и было помечено — «здесь у меня был сердечный спазм», потом снова продолжалась статья. Потом снова обрывалась буква и вниз шла закорючка, и всё... Он писал статью до тех пор, пока не остановилось сердце.

Я стоял и смотрел на огромный лоб: сколько статей, мыслей, фильмов, планов, знаний помещалось там — и все это исчезло, исчезло навсегда!

Нет, не исчезло. Я убеждаюсь в этом каждый раз, когда начинаю говорить об этом с любым человеком у нас в стране. Каждый раз, когда еду куда-нибудь за границу. Имя Эйзенштейна, как пароль, открывает мне страны и людей. Так было в Лондоне на выставке его рисунков, так было в Мексике в гостях у Фернандеса, так было в далекой Новой Зеландии и в не менее далекой Японии.

Всем, что мне удалось, я обязан Эйзенштейну, и моя благодарность ему за его доброту, за его великодушие безгранична. Да разве я один ему обязан!

Мы все живем на улице Эйзенштейна. Это улица, по которой он прошел как знаменосец советского революционного киноискусства.

Я действительно выступал на похоронах. Но я говорил с Эйзенштейном, как с живым. Потому что такие люди не умирают. Они остаются рядом с нами, они остаются в памяти и сердце человечества.

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

Его уважение к музыке было так велико

Когда в мае прошлого[1] года С. М. Эйзенштейн от имени «Мосфильма» обратился ко мне с предложением написать музыку для фильма «Александр Невский», я, будучи давнишним поклонником его замечательного режиссерского таланта, с удовольствием принял предложение.

В процессе работы интерес увеличился, так как Эйзенштейн оказался не только блестящим режиссером, но и очень тонким музыкантом.

Действие происходило в XIII веке и было построено на двух противоположных элементах: русском, с одной стороны, и тевтонских крестоносцев, — с другой. Естественным соблазном было использовать подлинную музыку того времени. Но уже знакомство с католическими песнопениями XIII века показало, что эта музыка за истекшие семь столетий настолько отошла от нас, сделалась настолько чуждой в эмоциональном отношении, что уже не могла дать достаточно пищи для воображения зрителю фильма. Поэтому представлялось более «выгодным» дать ее не в том виде, в котором она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы сейчас ее воображаем. Точно так же и с русской песней: ее надо было дать в современном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели семьсот лет назад.

[1] 1938-го.

После сочинения музыки важную роль играло чисто звуковое воплощение ее. Несмотря на огромные и все продолжающиеся успехи звукозаписи, последняя еще не достигла полного совершенства, и присутствие некоторых хрипов и искажений можно открыть в самом лучшем микрофоне, не говоря уже о второсортных. Явилась мысль, нельзя ли использовать отрицательные стороны микрофона так, чтобы извлечь из них своеобразные эффекты. Например: известно, что сильная струя звука, направленная при записи прямо в микрофон, ранит пленку, наносит на нее травму, производящую при исполнении неприятный треск. Но так как звук тевтонских труб был несомненно неприятен для руского уха, то я заставил играть эти фанфары прямо в микрофон, что и дало любопытный драматический эффект. Микрофонную запись можно использовать и с других точек зрения. Так, известно, что в оркестре есть мощные инструменты, например тромбон, и более слабые, скажем — фагот. Но если мы посадим фагот у самого микрофона, а тромбон в 20 метрах от него, то получится огромный, сильный фагот и на фоне его крошечный, еле слышный тромбон. Это дает целое поприще для «перевернутой» оркестровки, немыслимой в пьесах для симфонического исполнения. Еще пример: в одну студию мы помещали трубачей, в другую хор, которые исполняли свои партии одновременно. Из каждой студии шел провод в будку, где производилась запись и где простым поворотом рычага мы могли усилить или ослабить ту или другую группу в зависимости от требований драматического действия. Записывали мы и на три микрофона, что требовало огромного искусства у смешивавшего («микшировавшего») все три струи. В этом отношении Б. А. Вольский, сидевший у рычагов, был неподражаем.

Кинематограф — искусство молодое, очень современное, предоставляющее композитору новые, интересные возможности, которыми надо пользоваться. Композиторы должны разрабатывать их, а не ограничиваться сочинением музыки и затем сдачей ее на кинофабрику на милость тех, кто будет записывать на пленку. Звукооператоры могут иметь лучшие намерения, но они не в состоянии распоряжаться музыкой в той мере, как это сделает сам композитор. Во время работы над «Александром Невским» я встретил самое предупредительное отношение как со стороны дирекции «Мосфильма», так и со стороны сотрудников по записи звука. Все мои выдумки, среди которых рядом с удачами были и совершенно неудачные эксперименты, выполнялись с готовностью. О нашей совместной работе у меня осталось отличное воспоминание. Но совершенно замечателен был Эйзенштейн, которого, закончив репетиции, мы непременно приглашали к моменту записи звука на пленку: он всегда находил какую-нибудь деталь, которую надо выделить, какой-нибудь драматический эффект, который необходимо подчеркнуть, и этим повышал качество нашей работы. Его уважение к музыке было так

велико, что в иных случаях он готов был «подтянуть» пленку со зрительным изображением вперед или назад, лишь бы не нарушить целостности музыкального отрывка.

В мае 1942 года Эйзенштейн пригласил меня приехать в Алма-Ату для совместной работы над историческим фильмом «Иван Грозный». Работа с талантливым Эйзенштейном всегда привлекает меня. В конце мая я двинулся в путь через Каспийское море и после длительного переезда в июне прибыл в столицу Казахстана Алма-Ату, лежащую в Средней Азии, недалеко от китайской границы. Это город с широкими улицами, окаймленными двумя рядами цветущих деревьев, с парками и красивым зданием оперного театра, четко вырисовывающимся на фоне гор. В Алма-Ату приехала работать Центральная киностудия. Здесь режиссеры и сценаристы, композиторы, звукооператоры напряженно работали над созданием фильмов об историческом прошлом и героическом настоящем русского народа. Эйзенштейн готовился к съемкам «Ивана Грозного». Первым делом он познакомил меня со сценарием этого фильма, затем мы вместе прошли весь сценарий, и он подробно и образно рассказал мне, какая музыка ему представляется. Работа должна была идти по двум путям — часть музыки должна быть написана до съемки, чтобы под нее можно было снимать, часть же, наоборот, должна была быть написана после просмотра мною снятого материала с тем, чтобы быть пригнанной к нему. Каждый раз я проигрывал Эйзенштейну написанное, и после этого производилась запись на пленку. Эйзенштейн помимо того, что он талантливый режиссер, предстал передо мной и как очень любопытный художник: он сам иллюстрировал каждый кадр фильма рисунками. Он тщательнейшим образом продумывал каждую деталь декорации, костюма, грима.

...В первой серии фильма, как известно, обрисована юность царя Ивана. Иван — венчаемый на царство; Иван — воин, ведущий русские полки на врага; Иван — любящий супруг, рыдающий у гроба любимой жены Анастасии, отравленной боярами; Иван — государственный деятель, который в трудной борьбе с внешними и внутренними врагами вершит военные, международные, административные дела, деятель, устремленный к одному — объединению русских земель в единое царство. «На костях врагов, на пожарище, воедино Русь собирается» — так поется в увертюре к фильму.

На экране сменяются царские палаты, бескрайняя татарская степь, пышный свадебный пир, поле брани, русская слобода в снегу. Для всего этого надо было найти соответственные краски в музыке. У нас с Эйзенштейном выработался такой метод работы: я просматривал в киностудии кусок фильма вместе с Эйзенштейном, он попутно высказывал свои пожелания по поводу музыки. Эти пожелания часто бывали очень образными. Например, — «вот здесь надо, чтобы звучало так, как будто у матери вырывают из рук ребенка»,

а в другом месте — «сделай мне точно пробкой по стеклу». Вернувшись домой, я пишу музыку, пользуясь точными разметками в секундах. Написанный материал я наигрываю для записи на пленку. Когда дело касается хора, то я не только наигрываю, но и напеваю, что очень веселило Эйзенштейна, так как пою я неважно. Если изображение хорошо совпадает с музыкой и нет надобности в изменениях, я приступал к оркестровке этого куска и начинал писать.

Недавно Эйзенштейн закончил вторую серию «Ивана Грозного», рисующую зрелость царя Ивана и его жестокую борьбу с реакционным боярством. Мною написан ряд музыкальных кусков для этого нового фильма: хор «Клятва опричников», пляска опричников с куплетами, русская песня «Про бобра» с оркестром, большая сцена для хора и оркестра, рисующая убийство князя Владимира Старицкого. Эта последняя сцена была мне показана Эйзенштейном в еще не озвученном варианте, произвела на меня очень сильное впечатление, после чего я написал к ней музыку.

БОРИС ВОЛЬСКИЙ

Прокофьев и Эйзенштейн

Весной 1938 года С. М. Эйзенштейн предложил мне заняться записью музыки к фильму «Александр Невский», к работе над которым он приступал. Тут же он сообщил, что музыку к фильму будет писать С. С. Прокофьев. Эйзенштейн просил меня порыться в музыкальных библиотеках и поискать для Прокофьева старинные песнопения. Я нашел очень немного музыкального материала XIII—XV столетий, который и передал Прокофьеву. Несколько дней спустя я присутствовал при обсуждении Эйзенштейном и Прокофьевым характера музыки к будущему фильму в целом, а также эпизода «Ледовое побоище», музыку к которому Эйзенштейн просил Прокофьева написать предварительно, то есть до начала съемок данного эпизода. В производстве картины этот эпизод делился на две части: «Вороний камень» — Adagio и «Скок свиньи» (начиная от далекого звука тевтонского рога). Эйзенштейн показывал Прокофьеву зарисованные им кадры из будущего фильма. Тут был Александр Невский на Вороньем камне, русские воины, общий план расположения русских войск, общий план тевтонской свиньи, кнехты, псы-рыцари и т. п. Попутно он рассказывал о задуманном им монтажном плане построения Ледового побоища и спросил Сергея Сергеевича, может ли он использовать в какой-либо мере старинные католические песнопения. Общую длительность эпизода Эйзенштейн определил в четыре с половиной — пять минут.

Прокофьев, внимательно выслушав Эйзенштейна и разглядев показанные ему рисунки, которые очень ему понравились, сказал, что

он решил отказаться от использования старинного музыкального материала, так как он «не звучит» в XX веке и, следовательно, эмоционального воздействия оказать не может. Его мысль заключалась в том, что музыку надо писать в том стиле, к которому привык наш слушатель, но нужно его «остроумно обмануть», чтобы он представлял ее как музыку далекого прошлого, то есть такую музыку, которая в сочетании с изобразительными кадрами помогла бы ему как зрителю воспринимать эпоху XIII столетия. Далее он говорил о том, что всю партитуру «Александра Невского», а также Ледового побоища в частности, надо разделить на две части — русскую и тевтонскую, которые должны противостоять друг другу, причем тевтонская часть должна быть «неприятна для русского уха». Необходимо, говорил он, произвести перед микрофоном эксперименты с рядом инструментов и попробовать так исказить их характер, чтобы звук был резко неприятен и чтобы нельзя было определить, какой инструмент его производит. В результате произведенных экспериментов Сергей Сергеевич выбрал валторну, которая была расположена очень близко к микрофону и специально записана с искажением. (В кантате для хора и оркестра Прокофьев передал эту партию английскому рожку и тромбону.) Эффект получился блестящий. Затем были намечены места, в которые должны добавляться батальные шумы. Музыка Ледового побоища не должна была иметь определенного конца. Было решено, что она потонет в постепенно нарастающей, производимой шумами битве, из которой должна была рождаться победная русская музыка.

Несколько дней спустя Прокофьев приехал на студию с готовым клавиром Ледового побоища. Он сел за рояль и блестяще исполнил «Скок свиньи» и спел католическое песнопение. Это авторское исполнение было записано на пленку с тем, чтобы Эйзенштейн мог пользоваться фонограммой как рабочим материалом.

...Теперь я постараюсь рассказать о работе Прокофьева в просмотровом кинозале, когда он знакомился со снятыми и окончательно смонтированными эпизодами, к которым должен был писать музыку. Он просил демонстрировать каждый кусок отдельно несколько раз до тех пор, пока он не даст знать, чтобы прекратили показ. В зале должна была соблюдаться полная тишина, даже в перерывах, необходимых для перезарядки пленки, и горе тому, кто в это время задавал какой-либо вопрос Сергею Сергеевичу или чем-нибудь нарушал тишину. Характерным являлось то, что Прокофьев просил давать ему только общий хронометраж куска, и то не всегда. Написанная им музыка всегда идеально совпадала с ритмом монтажа Эйзенштейна, а также со всеми внутренними монтажными точками. Я предполагаю, что во время этих просмотров Прокофьев сочинял музыку во всех ее мельчайших подробностях, ибо чем объяснить,

что после каждого такого сеанса он имел, с одной стороны, усталый вид, а с другой — довольный и удовлетворенный. Он поразительно чувствовал конструкцию и ритм монтажа. Я был свидетелем, когда Эйзенштейн показывал ему один из боев. Прокофьев, просмотрев его два раза, раздраженно сказал: «Довольно! Я не чувствую здесь ритма. Это сбивает, и у меня ничего не выходит». Эйзенштейн объяснил, что кусок требует еще некоторых подчисток. «Когда ты окончательно отшлифуешь его, тогда и показывай мне», — последовала реплика Прокофьева.

Наступил день, когда вся музыка была записана на пленку и шла подготовка к окончательной перезаписи фильма. С. М. Эйзенштейн попросил С. С. Прокофьева написать увертюру. Сергей Сергеевич отказался, мотивируя это тем, что фильм начинается с трагического эпизода «Русь под игом монгольским» (как и кантата), а увертюра должна быть победно-героической, и он не видит возможности перейти от такой увертюры к трагической музыке. Он говорил, что готов написать любое количество музыки, если этого требует фильм, но увертюры по соображениям художественным писать не может. Эйзенштейн продолжал настаивать. Тогда Прокофьев согласился написать увертюру лишь в том случае, если Сергей Михайлович поставит в начале фильма не такой мрачный эпизод. Эйзенштейн не счел возможным изменить монтажный план фильма, и поэтому картина осталась без увертюры (титры шли немыми).

...Следующие мои встречи с Прокофьевым происходили уже во время Великой Отечественной войны в 1942—1943 годах в Алма-Ате, куда он приехал из Тбилиси, чтобы писать музыку к фильму С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный». В Тбилиси им была написана опера «Война и мир».

«Я только что кончил сочинять «Войну и мир» — вышла предлиннющая опера. Оркестровать можно будет параллельно с «Иваном Грозным», — писал он мне из Тбилиси 5 апреля 1942 года.

По приезде Прокофьева в Алма-Ату Эйзенштейн начал работать с ним над разработкой музыкального сценария «Грозного». Первый музыкальный номер, который Эйзенштейн просил Прокофьева написать, был объект под названием «Клятва опричников». Клятва должна была сниматься под заранее написанную музыку и начисто записанную фонограмму. Здесь я хочу упомянуть о том колоссальном значении, которое имели для Прокофьева зарисовки Эйзенштейна. При обсуждении «Клятвы опричников» Эйзенштейн не нарисовал кадриков, которые он уже создал в своем воображении. Прокофьев написал музыку лишь на основании бесед с Эйзенштейном. Сергею Михайловичу музыка не понравилась. Сергей Сергеевич с жаром сказал, что больше не будет писать музыку без «шпаргалок», то есть без рисунков, так как в этом случае он никогда не сможет уловить все нюансы эйзенштейновской мысли. Эйзенштейн сделал целую серию рисунков, после чего была напи-

сана новая «Клятва». Такая система работы достигала удивительных результатов. Изображение и музыка сливались в единый органичный образ и друг друга дополняли.

Чем больше работали вместе Сергей Михайлович и Сергей Сергеевич, тем крепче становилась их творческая дружба. Естественно, что только что законченная опера «Война и мир» очень интересовала Эйзенштейна. Прокофьев подробно ознакомил его с музыкой оперы и обратился к Сергею Михайловичу с предложением осуществить ее постановку. Эйзенштейн, несмотря на предстоящие большие работы по «Ивану Грозному», очень заинтересовался этим предложением, попросил дать ему полное и подробное описание картин оперы и затем сделал ряд зарисовок художественно-декоративного оформления спектакля, а также написал свои пожелания и предложения для Сергея Сергеевича. К сожалению, эта предполагавшаяся постановка осуществлена не была.



САМУИЛ САМОСУД

В музыкальном театре

Серьезным и ответственным был выбор режиссера для «Войны и мира». Сложность музыкально-драматургического построения оперы требовала столь же смелого и масштабного театрального решения, какое было найдено в музыке. Таким постановщиком лирико-драматических сцен Прокофьева, который смог бы довести их театральное осуществление до накала народной музыкальной драмы, мог бы явиться, думалось мне, режиссер масштаба и характера Сергея Эйзенштейна. ...А, впрочем, почему масштаба Эйзенштейна, а не сам Эйзенштейн?

Незадолго до войны Большим театром была сделана попытка привлечь этого замечательного мастера советского кино для работы в музыкальном театре. До сих пор еще звучит в ушах недоуменная интонация, какой откликнулся Сергей Михайлович на мой телефонный звонок, когда я ему без всяких дипломатических «подходов» предложил поставить в Большом театре вагнеровскую «Валькирию».

— Вагнер?! Опера?.. Никогда и ничего не ставил в опере... Да еще Вагнера.

— Тем лучше. Зато вы ставили «Потемкина» и «Александра Невского».

Договорились встретиться завтра. Придя в театр и послушав в оркестровой репетиции «Полет валькирий», Сергей Михайлович взялся за постановку.

С огромным увлечением работал Эйзенштейн над спектаклем, показанным в конце 1940 года. При своей дискуссионности его «Валькирия» действительно явилась новым словом в сценической истории вагнеровского «Кольца Нибелунгов», в немалой мере отягощенного старой оперной рутиной. Большой принципиальный интерес представляло стремление Эйзенштейна противопоставить обычной оперной статике динамику сценического действия, вывести действие (именно действие, а не статуарное вышевание партий) с плоскости планшета во все пространство сцены. Весьма любопытны, хотя порой и спорны, были его поиски зрительного образа, отвечающего образности музыки (вплоть до пантомимного воплощения рассказов Зигмунда и Зиглинды в первом действии «Валькирии»).

Даже в тех случаях, когда приемы сценического воплощения противоречили музыкальной структуре эпизода, нельзя было не увлечься смелостью и широтой полета творческой фантазии, чеканным мастерством режиссера, который с неподдельным увлечением осваивал новую для себя область искусства.

Чрезвычайно интересно было беседовать с Эйзенштейном о тех точках соприкосновения, которые он ощущал, работая в кино и музыкальном театре, где ставил перед собой в каком-то плане ту же задачу — объединить одною темой, идеей, эмоцией людей и музыку, свет, пейзаж, движение...

Мнения о постановке «Валькирии» резко раскололись. Среди тех, кто почувствовал в ней не режиссерскую «абстракцию», а именно сценическое выражение Вагнера, смелый поиск вагнеровской музыкальной драмы, был и Прокофьев, который вообще высоко ценил музыку Вагнера, с увлечением ее слушал (вспоминается наш последний разговор о Вагнере, состоявшийся уже незадолго до смерти Сергея Сергеевича. Прослушав «Мейстерзингеров», исполнявшихся по радио под моим управлением, он говорил о мощи вагнеровского оркестра: «Какой это большой мастер!»).

Сам Эйзенштейн рассматривал свою работу над «Валькирией» как своеобразную разведку, заявку на освоение сцены музыкального театра. Мы еще встретимся — на этом мы расстались после премьеры «Валькирии». Можно ли было найти лучший повод для новой встречи, чем опера Прокофьева?

Все говорило за эту встречу. И прежде всего давняя личная и творческая дружба Прокофьева и Эйзенштейна, начавшаяся еще в годы пребывания Прокофьева за рубежом. Когда при встречах с Эйзенштейном доводилось разговаривать о современной советской музыке, он говорил о Прокофьеве не иначе как в превосходной степени. Нет нужды напоминать, какой замечательный результат дала их первая совместная работа в «Александре Невском».

Дирижируя кантатой «Александр Невский», я как-то особенно ощущал вот эту удивительную слитность музыкальных и зрительных образов, ритмов, синхронность пульсации мыслей, чувств режиссера и художника, действительно говоривших на одном языке. Недаром с таким восхищением вспоминал Сергей Михайлович об удивительной способности Прокофьева «слышать» в звуке пластическое изображение, говорил о редкостной пластичности музыки Прокофьева, наглядно раскрывающей внутренний ход явлений.

Содружество Прокофьева и Эйзенштейна еще более окрепло в работе над «Иваном Грозным». Специально для этой цели Прокофьев по просьбе Эйзенштейна переехал в 1942 году в Алма-Ату, где делал первые наброски музыки к «Ивану Грозному» параллельно с усиленной работой по оркестровке «Войны и мира».

Как рассказывает М. А. Мендельсон-Прокофьева, композитор, оркеструя «Войну и мир», акт за актом знакомил Эйзенштейна с но-

вой оперой, чрезвычайно нравившейся Сергею Михайловичу. Да и могло ли быть иначе?

Как бы шагая через века по полям исторических битв, Эйзенштейн и Прокофьев, запечатлев в своей первой совместной работе героику Ледового побоища, пройдя затем через грозные годы царствования Ивана Грозного, могли бы — убежден — с еще большей силой закрепить свой творческий союз в музыкально-сценическом воплощении лиц и событий войны 1812 года. А там, быть может, пришло бы время и совместной их работы над современной музыкальной эпопеей, посвященной героике наших дней, о чем не переставали думать оба. Во всяком случае, могу засвидетельствовать, что мысль о современной героической опере не оставляла Сергея Сергеевича даже в период целиком его захватившей работы над «Войной и миром». И опять-таки трудно было бы ему найти лучшего союзника для воплощения современной музыкальной драмы, чем постановщик бессмертного «Броненосца «Потемкин».

Словом, все говорило за привлечение Эйзенштейна к постановке. А раз так, то, не предаваясь дальнейшим размышлениям, я телеграфировал об этом Эйзенштейну в Алма-Ату.

Эйзенштейн сперва был озадачен, но — как и в истории с постановкой «Валькирии» — решающее слово осталось за музыкой. Сколь ни загружен был он работой в кино, работой действительно громадной, в руках Прокофьева, находящегося рядом с ним, был аргумент, перед которым трудно было устоять такому художнику, как Эйзенштейн: клавир «Войны и мира».

Сергей Сергеевич к тому же, как потом рассказывал, «поймал Эйзенштейна на слове». Оказывается, «свататься» к нему, как к оперному режиссеру, Прокофьев начал еще тогда, когда «Войны и мира» и в помине не было, — в период постановки «Семена Котко». Это было, вероятно, летом или осенью 1939 года. Кандидатура В. Э. Мейерхольда, с которым он был связан еще с давних разговоров о постановке «Игрока» (а теперь тот должен был ставить «Котко»), неожиданно отпала. Необходима была срочная замена. Лучшей кандидатуры, чем Эйзенштейн, с которым Сергей Сергеевич так сработался в только что законченном «Александре Невском», он себе не представлял. Руководство Оперного театра имени Станиславского, где ставился «Семен Котко», охотно поддержало эту мысль. Переговоры с Эйзенштейном Прокофьев взял на себя. Дело расстроилось в самом зародыше. Эйзенштейн был по горло занят в кино, но предложением заинтересовался, и вопрос о его работе в опере был, как говорится, «зарезервирован». И вот — «Война и мир»...

Учитывая занятость Сергея Михайловича на киностудии, театр был готов предложить ему хотя бы функции режиссера-консультанта. Чем больше вслушивался Эйзенштейн в прокофьевскую музыку, тем сильнее начинала его манить идея нового музыкального спектакля. По его просьбе Прокофьев и Мендельсон составили для

него подробные описания места действия и развития сюжета по каждой картине оперы. Обдумывая постановку, Эйзенштейн стал даже делать зарисовки-эскизы планировки, пространственного, цветового решения отдельных эпизодов «Войны и мира» (в его архиве сохранилось свыше десятка таких набросков). Начал говорить он и о возможных доработках, переакцентировках в построении либретто... Насколько все это было конкретно, свидетельствует хотя бы одна из телеграмм, полученных мною от Сергея Михайловича:

«Сожалею. Приехать не могу. Желателен прилет ваш сюда совместного обсуждения доработки Прокофьевым народных сцен. Привет. *Эйзенштейн*».

В декабре 1942 года — январе 1943 года, встретившись с Прокофьевым в Москве, мы не раз возвращались к вопросу об участии Сергея Михайловича в будущей постановке. Даже из коротких реплик Прокофьева становилось очевидно, что мысли в отношении звучания оперы, основных ее акцентов, постановочного плана в целом шли у Эйзенштейна и у меня в одном и том же направлении. Характерно, что спустя два года, когда мы начали с Сергеем Сергеевичем работать над подготовкой новой редакции оперы для постановки в Малом оперном театре и я предложил ему ввести новую картину (ныне — вторую) бала у екатерининского вельможи, Прокофьев воскликнул:

— А вы знаете, о том же, правда, мельком, говорил мне и Эйзенштейн. Прослушав оперу, он сказал, что ему не хватает этого бала...

Подобное совпадение позиций делало особенно заманчивой мысль о совместной работе над спектаклем. Очевидно, по возвращении в Алма-Ату Прокофьев в свою очередь сумел разжечь у Сергея Михайловича аппетит к этой работе. Реальным подтверждением явилась телеграмма, полученная мною от Прокофьева в середине февраля 1943 года:

«Эйзенштейн согласен работать постановщиком, а не консультантом. Просит срочно направить в Алма-Ату Вильямса для выработки планов декораций. Прокофьев». (П. В. Вильямс был главным художником Большого театра.)

Любопытная деталь: в архиве С. С. Прокофьева сохранился черновик этой телеграммы, написанный рукою... Сергея Михайловича. Это еще раз подтверждает, что оба они были заинтересованы в том, чтобы вместе ставить «Войну и мир».

Спустя два года после несостоявшейся постановки «Войны и мира» в Большом театре, летом 1945 года, мы встретились с Сергеем Михайловичем в Москве на концертном исполнении «Войны и мира» в Большом зале консерватории. Он вновь с большим увлечением говорил об опере Прокофьева, говорил и всякие добрые слова о концертном ее исполнении, хотя тут же не преминул сказать, что концертный план не позволяет раскрыть прокофьевское произведение

во всем его масштабе и объемности (а это действительно так). И вновь подтвердил, что с величайшей охотой взялся бы за постановку «Войны и мира»: дайте только срок, «доконаю» Грозного, и поставим!

Тяжелая болезнь, надолго выбившая Сергея Михайловича из строя, не позволила ему реализовать эту давно облюбованную мысль.

Раз уж зашла о том речь, не могу не сказать, что мне лично встреча Эйзенштейна и Прокофьева в работе над «Войной и миром» представлялась еще и потому особенно значительной и перспективной, что, по глубокому моему убеждению, опера Прокофьева во всем своем масштабе может быть по-настоящему раскрыта и донесена до слушателя-зрителя не столько в театре, весьма ограниченном в своих выразительных возможностях, сколько в кино. Убежден, что если бы Эйзенштейну удалось свершить задуманную им постановку «Войны и мира» в театре, то этот спектакль стал бы для него лишь эскизом к будущей кинеопере «Война и мир». Этому не дано было свершиться, но разве этот замысел не может, не должен пленить нашу талантливую молодую режиссуру театра и кино?..

МАРТИРОС САРЬЯН

Недописанный портрет

Помню его широкий лоб, небольшие, глубоко посаженные глаза. Во взгляде угадывалось то, что больше всего ценю я в людях — содержание.

С Эйзенштейном я познакомился летом 1940 года, в Барвихе (Подмосковье). Вспоминаю человека, который мог подолгу стоять и наблюдать за тем, как я работаю. Внешне он оставлял впечатление человека замкнутого, неразговорчивого. Нас, очень разных по темпераменту и складу ума, сближало одно — отношение к искусству. Он любил, ценил живопись... В те годы ничто другое не способно было вызвать у меня большее уважение, чем это качество...

Однажды, когда Эйзенштейн вновь оказался рядом со мной, я понял, что о лучшей модели для портрета мне нечего даже помышлять. Я стал писать его портрет.

Как только я взял в руки кисть — я лучше почувствовал его, узнал о нем даже то, о чем мы не говорили. Передо мной сидел человек, переживающий мучительную внутреннюю драму — драму творчества. Это было лицо бунтаря. Это был бунт не столько против косности в жизни и искусстве, сколько против себя самого.

Человека постоянно подстерегает опасность остановки для художника — это страшно. Мне и сегодня хорошо знакома боязнь повториться. Когда посещает это чувство, приходится перешагивать через себя, пересиливать собственную лень, делать невозможное...

Если напрячь память, которая во многом начинает мне изменять, и если попытаться все-таки восстановить живой облик Эйзенштейна в сознании — так это, наверно, драма — драма беспокойного художника.

Портрета Эйзенштейна я не дописал — не помню, что-то помешало докончить работу. Теперь мне говорят: Эйзенштейн не успел в жизни многое завершить. Наверно, так было ему суждено, остался таким он и на моем холсте.

После я никогда больше не встречался с Эйзенштейном...

Сейчас говорят — Эйзенштейн был одним из самых интеллектуальных художников нашего времени. Я же помню — широкий лоб, глаза, в которых был и природный юмор и ум. Он явился для меня моделью для портрета, и мне не приходилось искать, домысливать образ. Я видел перед собой лицо, изнутри наполненное огромным смыслом.

ГАЛИНА УЛАНОВА

След в жизни

Наверное, простота и естественность — главное в любых людских взаимоотношениях. Однако я всегда старалась не забывать, что встречаются на свете прекрасные люди, разговор и общение с которыми воспринимаешь как бы в нескольких сложных планах. И бывает трудно сразу определить, какой из них в данный момент важнее. Порой внешний, словом выраженный. А порой внутренний, глубокий и умный, иногда смешливый, с юмором подтекст, который угадываешь, домысливаешь за словами и жестами человека. Этот «второй план» иногда можно понять лишь чутьем, интуицией, сердцем... Но, право, человек, зовущий собеседника на такое многоплановое общение, не становится менее естественным и искренним...

В дни наших недолгих, нечастых встреч именно таким, талантливо «многоплановым» человеком запомнился мне Сергей Михайлович Эйзенштейн. Раздумывая об этих встречах сейчас, много лет спустя, я понимаю: пожалуй, тогда мне даже трудно было определить, чтó старался увидеть, угадать во мне его острый, проницательный взгляд. Временами казалось, что Сергей Михайлович весело шутит со мной, остроумно подденет словом, потом хитровато улыбнется. А порой казалось, что он, человек старший и по своему пониманию искусства, по интеллекту, тонкости мироощущения, просто хочет передать мне что-то важное в жизни.

Я познакомилась с Сергеем Михайловичем еще до войны, в санатории «Барвиха», это было в 1940 году. Там отдыхали тогда Качалов, Сарьян, Гилельс, Леонтьев... Мы играли в теннис, ходили в гости на дачу к Алексею Толстому, который жил рядом. У Толсто-

го был прекрасный сад, очень вкусная, изысканного сорта малина, которую мы потихоньку поедали.

Сарьян, помню, писал наши портреты. Качалова и Эйзенштейна — почему-то в пестрых пижамах, а меня — в летнем халатике кораллового цвета.

Мы катались на лодках, собирали цветы. Эйзенштейн очень любил гулять и как-то по-особенному, мне казалось, чувствовал и понимал природу. Вокруг санатория был большой парк, но мы всегда уходили за его пределы — в лес, луг, поле. Там было больше солнца, ветра, свободы и простора. О серьезных вещах редко говорилось, просто мило отдыхали. А если и возникали у меня с Сергеем Михайловичем какие-то разговоры, то обычно как старшего с младшим. Лет тогда мне было немного, выглядела я девчонисто.

Помню свое всегдашнее двойственное ощущение после этих разговоров. Трудно было понять: всерьез говорит Сергей Михайлович или как будто шутливую, остроумную сказку рассказывает. Вдруг скажет что-то немножко «свысока» и вместе с тем доверительно. Разговоры с ним всегда заставляли думать и даже фантазировать, если хотите. Еще и в этом, наверное, заключался секрет удивительного обаяния этого человека, которое покоряло вас раз и навсегда. А внешне Сергей Михайлович невольно напоминал мне доброго, уютного «плюшевого мишку». Однако с походкой пружинистой и упругой...

Пришли годы войны. Эвакуация. Наш балет забрасывало в разные города страны. Так случилось, что на год с лишним я оказалась в Алма-Ате. Помню, приехала туда поездом рано-рано утром, солнце из-за гор еще только поднималось. Пустые улицы, небольшие дома, бежит вода в арыках... И вдруг за поворотом — большая площадь. Колоннада нового театра оперы и балета. И сразу возникшее чувство — мне нужно туда, скорее посмотреть, где буду работать...

В те трудные военные годы студии, театры, режиссеры, артисты, эвакуированные по приказу родины в Алма-Ату, считали для себя святым долгом максимально приумножить творческие усилия. Ибо верили — придет победа. И знали, что сила настоящего искусства тоже рождает веру в счастье завтрашнего дня, приближает его. Значит, нужны, очень нужны и новые спектакли и новые фильмы...

Я отчетливо помню те напряженные алма-атинские дни, полные творческих исканий и того нового, что требовало время. Здесь, в Алма-Ате, снимался фильм «Жди меня». Это был фильм о верности, о большой любви и умении преданно ждать.

Запомнилось, как вдохновенно работал в Алма-Ате и Сергей Прокофьев. В ту пору он писал свою «Золушку». Дело, разумеется, не в каких-то более или менее прямых ассоциациях. Но теперь мне думается, что был глубокий смысл в выборе тогда Прокофьевым именно этой темы для балета. Ведь тема «Золушки» — вера в счастье, в мечту, которая сбывается.

Прокофьев говорил, что видит в этой роли меня. Я часто приходила к Сергею Сергеевичу в гостиницу, где он жил и работал. Узкая комнатушка едва вмещала рояль, что-то варилось на примусе, всюду, даже на полу, были разложены нотные листы. С каждым днем их становилось все больше...

Я всегда благословляю судьбу за то, что она так счастливо соединила меня на сцене с великой музыкой Прокофьева. Но вот еще о чем думается мне сейчас, когда я пишу эти строки и подхожу к рассказу о вновь случившейся в Алма-Ате моей незабываемой встрече с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном.

Известно, что творчество Эйзенштейна и Прокофьева было неразрывно. Фильмы гениального режиссера неповторимо дополняла музыка Прокофьева. Как знать, быть может, именно общность взглядов этих двух великих мастеров, один из которых уже считал меня «созвучной» его музыке, привела и Эйзенштейна к мысли попробовать меня на роль Анастасии в фильме «Иван Грозный». Но есть и другое объяснение, высказанное мне самим Эйзенштейном. Расскажу, как это случилось, но сначала чуть-чуть предыстории.

В Алма-Атинском театре оперы и балета я постаралась возобновить постановку «Лебединого озера», «Бахчисарайского фонтана» и «Жизели». Работалось нелегко — стояла страшная жарища, привыкнуть я к ней не смогла. После многочасовых репетиций и спектаклей наступала полная разбитость. И вот тогда нам, «северянам», предложили поселиться в небольших горных дачках. Там было значительно прохладнее и мы хоть поздним вечером могли отдышаться.

Помню, сижу на приступочке дачи, штопаю балетные туфли. Поднимаю глаза — идет Эйзенштейн. Тихо подошел, сказал что-то доброе, проницательно взглянул. Потом, как всегда, в глазах его «забегали» какие-то веселые «чертики», и он начал со мной, как мне показалось, привычный шутливый разговор. Да, именно милой шуткой восприняла я сначала его приглашение на роль царицы Анастасии в фильме «Иван Грозный». Съемку этого фильма Сергей Михайлович начинал здесь, в Алма-Ате.

Посмеявшись над моим изумлением и даже некоторым испугом, Эйзенштейн стал на миг серьезным и положил передо мной текст сценария «Ивана Грозного». И начал говорить. Говорить очень горячо и вдохновенно. Что ж, думаю, просто Сергей Михайлович решил рассказать мне какую-то хорошую сказку. А попутно поделиться планами своей будущей работы...

Но все оказалось всерьез. И тут пришло мое искреннее удивление. Почему именно меня, разве мало актрис в кино? Драматических ролей я никогда не играла. Да и вообще немногословна, а на сцене привыкла обходиться совсем без слов...

Однако Эйзенштейн со мной не согласился. Объяснил, что здесь, в Алма-Ате, еще раз смотрел меня в нескольких спектаклях «Жизе-

ли» подряд. Его вдохновила последняя сцена первого акта — сцена сумасшествия моей героини.

Напомню вкратце эту очень трудную, трагическую сцену. Помните, Жизель потрясает измена любимого, она теряет ощущение реальной жизни, разум. В помутившемся сознании рисуются ей полутонами сцены любви. Все обрывочно, нелогично. Вот вроде есть небольшое движение полумысли — идет полутанец, потом — резкая, скорбная остановка. Снова — полутанец...

Наверное, моя трактовка безумия Жизели как-то тесно увязывалась в фантазии Эйзенштейна с образом несчастной царицы, которой боярыня Ефросинья Старицкая подносит яд...

Сергей Михайлович оставил мне сценарий и просил его прочесть, подумать. Все становилось былью.

Вскоре Эйзенштейн снова приехал ко мне на дачу, оживленный, напористый, готовый к серьезному разговору. И тут уж мы начали вместе фантазировать. Сергей Михайлович хотел сделать в фильме непохожий на «Жизель», но решенный в том же пластическом ключе рисунок роли в эпозоде гибели царицы. Какие-то сцены — может быть, даже все, начиная от венчания Ивана на царство и свадьбы,— должны были возникать как бы в воспаленном воображении умирающей Анастасии.

Эйзенштейн меня убеждал, что исполнение роли будет построено главным образом на пластике. Помню, он очень интересно, не только рассказом, но и быстрыми, тут же созданными рисунками объяснял, показывал мне свое ви́дение роли. Убеждал он столь талантливо, что устоять было трудно. Я согласилась, предстояли первые фотопробы.

Конечно, я очень волновалась, когда впервые входила в большое, не очень уютное тогда здание алма-атинской киностудии. Побаивалась зоркого, всевидящего взгляда Эйзенштейна. Меня облекли в костюм, приготовленный для Анастасии. Признаться, одеяние это меня удивило. Оно закрывало голову, часть лица и всю фигуру полностью. Как же смогу я сделать те пластические движения, о которых мы говорили? Меня предупредили, что Сергей Михайлович всегда категорически протестует против любых изменений в костюмах, эскизы к которым он сам рисовал. Но я все-таки решилась... Причесала волосы на прямой пробор, накинула на голову газовый шарф, укрепила его тонким обручем.

Вхожу в темный зал. Луч света — в лицо. Возражений Эйзенштейна не последовало. Значит, в чем-то согласился с моим представлением о внешнем облике царицы... Лишь слышу из темноты уверенный голос Сергея Михайловича: просит меня поднять глаза вверх, опустить вниз, повернуться в профиль... Уже невольно неслись и неслись в моей голове мысли об Анастасии, ее любви к царю, ее жестоко оборвавшейся жизни... Таков, видимо, был «гипноз» великого Эйзенштейна, его умение заставить актера сразу войти в роль.

Роль Анастасии мне не суждено было сыграть. Съемки требовали не менее трех месяцев. Могли продлиться и дольше, ибо Сергей Михайлович работал очень серьезно и тщательно. А мой театр, так случилось, срочно возвращался в родной город. Меня вызвали на заключительные спектакли. Балет был моим основным делом и призванием, задержаться в Алма-Ате я не смогла. С большим сожалением принуждена была отказаться от съемок...

И даже сейчас, много лет спустя, не покидает меня это сожаление. Я часто задумываюсь о том, как много, наверное, ярких, неповторимых граней творчества, жизни могло бы открыться мне в работе рядом с таким редчайшим художником, как Эйзенштейн. Ведь еще тогда, соглашаясь на роль Анастасии, я уже чувствовала, знала, что многие искания, замыслы Сергея Михайловича близки, дороги и понятны мне.

В этом позже еще раз убедил меня его фильм, хоть не увидела я в нем сцены, о которой мы мечтали с Эйзенштейном. Видимо, она была рассчитана лишь на какие-то мои пластические возможности...

Осталась у меня фотография, фотопроба — единственный след замысла... Но для меня осталась не только фотография. Осталась благодарная память об этом удивительном человеке, его уме, обаянии, безграничном таланте... Даже нечастые, недолгие встречи мои с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном — неизгладимый след в жизни.

НИНА ЧЕРКАСОВА

Черкасов и Эйзенштейн

В начале 1938 года произошла первая творческая встреча Черкасова и Эйзенштейна. Встреча эта как бы была предопределена судьбой в жизни большого актера и очень большого режиссера. Содружество их было долгим, страстным, мучительным и радостным для обоих, и только смерть Эйзенштейна разъединила их. Они были разными по натуре, эти два необычных человека, почти антиподами. Черкасов — очень мягкий, умеющий находить общий язык с каждым, добрый, боящийся обидеть кого бы то ни было. Эйзенштейн — властный, в работе жесткий и непримиримый, упрямо добивающийся того, что ему надо. Оба обладали бешеной работоспособностью и любили друг друга.

Дом наш был веселым и шумным, «слишком озвученным», как говорил Черкасов. Людей вокруг него было всегда много — чтобы всех усадить, стулья переносились из всех комнат. Телефон звонил до одурения, и мы его закрывали подушками, под которыми он

стонал непрерывно. Как-то на чей-то вопрос: «А кто, в общем, был самым интересным гостем в вашем доме?» — Николай Константинович беспомощно развел своими длинными и выразительными руками, потом обвел глазами свою комнату, в которой мы все обычно сидели, и сказал: «Да вот, на этом диване у нас часто ночевал Эйзенштейн, утром, вставая, говорил: «Хорошо я поспал на историческом диване... Ну как же? Ведь до меня на нем спал Михаил Жаров». Эйзенштейн... Это, пожалуй, и есть мое самое интересное творческое содружество».

В последние годы жизни, после шестидесятилетия, Николаю Константиновичу захотелось «вспомнить» гораздо шире и щедрее, чем раньше, рассказать о виденном и пережитом. К сожалению, он так и не успел осуществить это желание. Не успел подробно написать и о творческой дружбе с С. М. Эйзенштейном, что особенно хотелось ему сделать. Постараюсь, хотя бы частично (это возможно, разумеется, лишь в самой малой мере), восполнить недосказанное.

...Итак, наступило «время Александра Невского»...

Сергей Михайлович попросил меня приехать на примерку, где должен был «решаться» знаменитый плащ Александра Невского. Это было в Москве. Плащ создавала (слово «шить» здесь было бы кощунством) знаменитая Н. П. Ламанова, необыкновенный мастер театрального костюма.

Примерка происходила в мастерских МХАТ, где работала Ламанова.

...Дверь стремительно распахнулась. Вошел Эйзенштейн. Сначала, не глядя ни на плащ, ни на Черкасова, поздоровался с Ламановой и со мной, потом, сразу забыв о нас, с каким-то совсем другим лицом стал всматриваться в своего Александра Невского. Его напряжение передалось всем. Он чем-то скрепил плащ на плече Черкасова, отошел и разметал его руками, точно дуновением ветра с Чудского озера. Плащ взметнулся и лег совсем по-другому и совсем так, как нужно Эйзенштейну. Черкасов в эту минуту стал Александром Невским.

Плащ этот «в действии» я увидела уже на съемке Ледового побоища. Первый раз в жизни смотрела я, как работает Эйзенштейн на съемке. В данном случае буквально на поле боя.

Все было так, как не может быть. Съемки «ледового побоища» происходили, как известно, на Потылихе, в страшную жару, на искусно обработанной площадке, создававшей полную иллюзию огромного снежного поля... Ко мне подошел мой муж в костюме и гриме Александра Невского.

Я ахнула:

— Господи, какой же ты красивый!

Действительно, ни одно «оформление» никогда так не шло ему. Синий плащ был неправдоподобно прекрасен в сочетании с кольчугой, шлемом, ярким солнцем и снегом.

Этого очень красивого русского витязя, такого знакомого и совсем незнакомого, мне сразу захотелось перенести на ковре-самолете домой, в нашу ленинградскую квартиру, к нашему столу.

У меня в гостях обедали все его киногерои: и профессор Полежаев, и царевич Алексей, и все снимавшиеся на «Ленфильме». Мы жили близко от киностудии. Николая Константиновича привозили в перерыв, в костюме и гриме, обедать домой. Это было очень интересно и забавно.

«Во время Грозного» мы нередко, также в перерывах, обедали у Сергея Михайловича, жившего рядом с «Мосфильмом». Николай Константинович — в гриме Ивана Грозного. Когда знаменитая тетя Паша, домоуправительница и «начальство» Сергея Михайловича, подавала тарелку с супом Ивану Грозному, Эйзенштейн говорил:

— Не так, не так, тетя Паша, с поклоном, да пониже...

Началась съемка. Проработав всю жизнь в театре, где начиная с первой-второй генеральной репетиции на сцене во время действия был полный порядок, я, попадая на студию, всегда удивлялась невероятной неразберихе на съемках. На съемках «Александра Невского» все было так же до момента, пока не раздавалась команда:

— Мотор! Съемка!

И тут я увидела чудо, свойственное одному Эйзенштейну.

На несколько минут возникало законченное, пластически точное, необыкновенно красивое, лишенное всякого натурализма действие.

Как известно, Эйзенштейн отрабатывал каждый кадр, заранее рисуя его на отдельном листе бумаги карандашом. Рисунки были так хороши и закончены, что я просила Сергея Михайловича, который дарил их охотно, поставить свою подпись, что он и делал не менее охотно.

Чудо кончилось. Моторы выключили. И началась обычная киносумятица...

...Эйзенштейн говорил мне, что не встречал актера, который бы так точно, быстро схватывал задание и так прекрасно пластически его выполнял, вливаясь в ту форму, которая ему необходима: «Он наполняет мой рисунок своей доброй и теплой кровью». Сергей Михайлович был очень суеверен. Он говорил, что не хочет расставаться с Николаем Константиновичем, так как твердо знает, что Черкасов принесет ему удачу и успех.

Признаюсь, что их творческое сближение тревожило меня. Пугала властность Эйзенштейна, очень уж он заполнял Черкасова. Николай Константинович стал разговаривать, ходить и смотреть, даже улыбаться исподлобья, как он. Это нередко бывает с актерами в разгар работы с режиссером. Но не в такой все же степени. Очень уж силен был Эйзенштейн.

Мы ехали втроем из Переяславля, где снималось «Плещеево озеро». Жизнь в деревне была нелегкой, жили в бревенчатой избе, трудно мылись, трудно спали. Съемки были мучительными. Черкасов снимался, стоя по колено в холодной воде. Не ладились на натуре ни рыбная ловля, ни другие трудные сцены. Но вот все кончилось, мы направляемся в Москву.

Дорога была плохая, двигались медленно. Мечтали только добраться до номера в «Метрополе».

Черкасов устал от работы и от этой жизни, лишенной самых нехитрых удобств. Эйзенштейн был весел и полон энергии, мы — вялые, сонные. Когда подъезжали к Москве, Эйзенштейн спросил как бы между прочим:

— Да, а что вы собираетесь делать завтра?

Николай Константинович просиял.

—Я буду сначала сидеть около ванны и любоваться ею, потом пущу воду из настоящего крана, буду долго, долго смотреть на это прекрасное, давно не виданное зрелище, а потом сяду в ванну и так буду сидеть, пока не надоест!

— А я в это время буду лежать не на сеннике, а на настоящей постели с матрацем,— продолжила я его монолог.

Мы даже оживились от предвкушения такого счастья.

Эйзенштейн как-то ласково, даже нежно сказал:

— Мне очень вас жаль. Но боюсь, что это несбыточные мечты: я выстроил дом в Кратове, и завтра я намерен вам его показать. Сейчас семь часов, ванну вы успеете принять сегодня, а номер в «Метрополе» вы будете осваивать послезавтра.

Мы окаменели от отчаяния, потом начали ожесточенно отбиваться. Сергей Михайлович же рассказывал, из каких необыкновенных бревен сделан его дом. Николай Константинович застонал, что его уже мутит от бревен: все декорации Плещеева озера были из бревен, и жили мы тоже в бревнах.

Эйзенштейн стоял на своем, и Черкасов стал понемногу сдаваться. Тогда я предложила чудный вариант: поедет он, а я останусь в Москве. Но не тут-то было. Эйзенштейн, не горячась, уверенный в победе, уговаривал меня. Я молчала.

Николай Константинович сказал мне:

— Пойми, это безнадежная трата сил и времени. Раз Эйзен захотел, ты все равно поедешь.

Утром следующего дня мы ехали с ним и с Е. С. Телешевой. И опять Эйзенштейн был очарователен, вовсю хвалил Черкасова

в работе, восхищался моим очень «средним» пальто, говорил, что у нас обоих чудный, отдохнувший вид. Черкасов совсем оттаял...

В Кратове мы поднимались вверх по лестнице недостроенного бревенчатого дома. Эйзенштейн показывал стену, куда сам вбивал гвозди. Я проворчала:

— Уж хоть бы расписались, а то никто не поверит.

Он взял кисточку с тушью, поставил на некрашенной доске свою удивительную подпись и сказал:

— А вдруг я стану знаменитым? Тогда вы вспомните этот день и простите меня за то, что я насильно вытащил вас из ванны и привез сюда.

Дальше все пошло очень гладко. Мы пировали в красивой восьмиугольной комнате. За столом была с нами мать Эйзенштейна, Юлия Ивановна, очень приветливая, интеллигентная и радушная хозяйка стола.

Сергей Михайлович относился к ней с большим уважением и любовью. Разговор был похож на слоеный пирог: мы то и дело возвращались к Александру Невскому.

Сергея Михайловича волновали сроки. Черкасов горевал, что у него нет биографии образа, нет человеческих подробностей:

— Что известно об Александре Невском? Ничего, кроме имени да песен Луговского, никаких портретов не сохранилось, да и не могло их быть...

Эйзенштейн не спорил, но было видно, что его, скорее, устраивало отсутствие документальных данных. Ничто его не связывало, он был единственным, «монопольным» собственником этой темы. Он и история.

И вдруг неожиданно сказал:

— А что, если Александр Невский был маленьким и толстым?

...Эйзенштейн не знал перерывов в работе. Творческое напряжение его мысли не зависело от удач или неудач. А неудачи неизбежны и у крупного мастера.

В 1938 году, сразу после окончания такой большой и трудной картины, как «Александр Невский», он задумал фильм о Ферганском канале.

Эйзенштейна пленила эта тема возможностью показать необычайную и страшную экзотику прошлого Средней Азии и ее социальное, человеческое и техническое перерождение в наши дни.

Еще не был написан сценарий, а Эйзенштейн уже работал на месте. Он уже «жил» в Средней Азии, творческое воображение перебрасывало его из Ташкента в Фергану и из Бухары в Самарканд— во все места предполагаемых съемок.

Все было обдумано, решено на сто процентов. И опять рисунки карандашом: юрты, шатры, план лагеря, силуэты узбеков — женские

и мужские. Но возникло предложение ограничить картину только нашим временем, что разрушало замысел художника.

Эйзенштейн прекратил работу над этим фильмом.

В 1939 году был решен сценарий картины о Фрунзе — замечательном революционере и человеке. Одновременно зрел замысел сценария о Пушкине. Это было в 1940 году. И опять сохранились рисованные карандашом кадры. Эйзенштейн хотел решить картину о Пушкине только в цвете, но из-за несовершенства цветных съемок работа, едва начатая, опять оборвалась.

Сергей Михайлович начал думать об «Иване Грозном».

Война застала нас в Ленинграде. «Ленфильм» и «Мосфильм» были переведены в Алма-Ату.

Приезжавшие из Москвы рассказывали между прочим, что Эйзенштейн собирается в Алма-Ате снимать «Ивана Грозного». Нам это казалось нелепыми слухами. Но слухи продолжали доноситься. К «Ивану Грозному» уже стали прибавлять фамилию Черкасова. Казалось просто невероятным в это страшное время войны делать что-то не имеющее непосредственного отношения к фронту. А тут исторический фильм в две серии! Неслыханно!

15 апреля 1942 года пришла первая официальная бумага из Алма-Аты, подписанная директором киногруппы «Иван Грозный» И. В. Вакаром:

«Многоуважаемый Николай Константинович!

Центральная Объединенная Киностудия по производству художественных фильмов готовит к постановке большой исторический двухсерийный фильм «Иван Грозный». Фильм ставит заслуж. деятель искусств Сергей Михайлович Эйзенштейн. Исполнение центральной роли Ивана Грозного в этом фильме Студия предлагает принять на себя Вам...»

Я была в отчаянии. Я уже знала, что такое Эйзенштейн и какова его власть над Черкасовым. Лихорадочно думала, что же делать, вспоминала, что уже три картины, задуманные Эйзенштейном после «Невского» («Ферганский канал», о Фрунзе и о Пушкине), сорвались. Так неужели же сейчас, во время войны, измучившей весь мир, не сорвется эта утопическая, как мне тогда казалось, затея? Но тут же вспоминала неслыханную энергию Эйзенштейна, его упрямство в работе и то, что ему ничего не стоило из лета сделать зиму.

От Новосибирска до Алма-Аты так далеко, а у нас годовалый сын. Нет-нет, не может быть... Николай Константинович ходил мрачный. Борьба шла в нем мучительная. Он уже прочел сценарий, и я видела, что сценарий начинает всасываться, проникать в него, будущий фильм уже овладевает им.

Следующим наступлением на наш встревоженный дом было письмо Эйзенштейна ко мне:

«Дорогая Нина Николаевна!

Очень рад Вас приветствовать по поводу нашей новой творческой встречи с Николаем Константиновичем.

Я думаю, что никто как он создан для экранного образа Ивана Грозного. И лучшего повода в полной мощи снова появиться ему на экране просто не придумаешь.

Роль любопытным образом соединяет обе черты, в которых Николай Константинович так хорош и дорог зрителю: всенародную привлекательность положительного исторического героя — что было в Александре — с требованием на то тончайшее актерское мастерство, которым он так силен в Алексее.

Начинаем необходимые демарши по привлечению к этой работе. В ряде этих демаршей — и это письмо к Вам, как к наиболее решающей инстанции...

Впрочем, мне кажется, что на этот раз значение участия Николая Константиновича в этом фильме для всех нас (включая и советское кино для нас и за рубежом) совершенно самоочевидно!

В заботливости нашей группы можете не сомневаться!

Жду скорейшей встречи и остаюсь от всей души

Ваш Эйзенштейн.

15 IV. 42.

Сердечный привет самому виновнику торжества!»

— А почему бы мне и в самом деле не согласиться? —говорил Черкасов.—Тем более что, вероятно, картина будет отложена на «после войны», — добавлял он для успокоения семьи — маленького сына и жены, жены одержимого актера, который ради роли был готов их надолго оставить и уехать бог знает куда, «к своему Эйзенштейну», к своему Ивану Грозному.

— Ведь такая роль в такой картине — это единственный, неповторимый случай в жизни, — слышала я знакомые слова. И поняла, что он уже дал согласие сниматься в «Иване Грозном».

Фильм на «после войны» отложен не был, и в конце июня пришло письмо от Сергея Михайловича, уже собственника-режиссера, «хозяина» (как его потом называли в съемочной группе).

«Дорогой Николай Константинович!

Очень хочу, чтобы Вы приехали во второй половине июля: Елизавета Сергеевна [Телешева] будет здесь с середины июля недели три, а потом через очень большой перерыв — могли бы заняться с ней и доработали бы и все, что нужно по всей картине.

Очень советую и жду Вас.

Привет Нине Николаевне.

Обнимаю.

С. Эйзенштейн

21. VI. 42».

Николай Константинович уехал в Алма-Ату на целый месяц, вернулся завороженный Эйзенштейном и «Иваном Грозным». Опять стал говорить похоже на Эйзенштейна и опять улыбаться как-то исподлобья, как Эйзенштейн.

Вскоре Черкасов должен был уехать в Алма-Ату на съемки «Ивана Грозного».

Мне очень хочется постараться объяснить, как Николай Константинович начинал «работать» в сценическом смысле слова. Мне кажется, что и здесь он не был похож ни на кого из актеров. Перед началом спектакля или съемки он был необычайно оживлен, общителен, даже весел. Это состояние, очень радостное, приподнятое — было просто необходимо ему для того, чтобы выйти на сцену.

Перед выходом на сцену он каким-то едва заметным движением мышц успокаивал свое лицо и шел отдавать себя зрителю — всегда охотно, щедро, без остатка. Шел очень собранной, осторожной и гибкой походкой, так, как идут на ответственное задание. Шел уверенно, не спотыкаясь, не задевая декораций.

Эйзенштейн — необыкновенно наблюдательный и очень умный режиссер — сразу понял эти не очень обычные свойства Николая Константиновича и давал ему веселиться, шутить сколько душе угодно. Он охотно участвовал сам в розыгрышах и в играх Черкасова.

Черкасов очень любил цирк, смотрел и слушал по-детски, безотрывно, живо реагируя на все. Клоуны его восхищали и интересовали необычайно. И вот на съемки к Эйзенштейну он принес игру в «клоунов». Эйзенштейн спрашивал входящего в павильон Черкасова:

— О, здравствуй, Коко, што мы сегодня будем делать?

— Здравствуй, Серж. Ми бутем сегодня работать акробаты.

— Коко, а что ти нам сегодня покажешь?

— Я буду вам показать убийство Старицкого.

— О, это самечательно. Я буду смотреть твоя работа.

— Карашо. Ми сегодня приехали работать акробаты на арена Успенского собора.

Вариантов было сколько угодно, в эту цирковую игру включались клоун Мишель (М. И. Жаров), Пауль (П. П. Кадочников), который особенно был хорош в роли придурковатого князя Владимира. В сцене убийства он шел со свечой, долго озираясь и оглядываясь, а в перерывах между съемками «показывал клоуна» Пауля, великолепно пользуясь зажженной свечой как атрибутом циркового номера. Потом в игру вовлекались осветители, и все это при активном участии Эйзенштейна.

Была жара. Съемки шли на натуре. Сергей Михайлович — в пробковом шлеме. Черкасов, обливаясь потом, стонал:

— Господи, хоть бы кусочек моря, хоть бы большой арык, в котором поместилось бы мое длинное тело. У меня прямо начинаются

галлюцинации. Вот я еду, именно не лечу, а еду к Черному морю, проезжаю Рязань, Тулу, Поныри...

— Стоп, — сказал Эйзенштейн, — такой станции нет по этому пути.

— То есть как нет? Это чудесная станция, в Понырях до войны все покупали жареных кур, топленое молоко, огурцы...

— Нет, царь, вы путаете, такой станции нет. Я тоже хорошо знаю эту дорогу!

Спор был горячим и долгим.

Прошло время. И вот передо мною лежит старая телеграмма Эйзенштейна Черкасову:

«Дорогой царюга!

Проезжая Поныри — вчера, — не мог не вспомнить дорогого монарха. Обнимаю Коко. *Серж*».

Эйзенштейн обычно появлялся на съемке как-то внезапно. Быстрыми шагами, улыбаясь и вытянув для приветствия руки, направлялся к актерам. Собранный, подтянутый, энергичный, через минуту он был уже у аппарата, сам устанавливал композицию кадра. Своих актеров он знал досконально, начиная с их физических возможностей. Он знал, какой стороной лица актеру выгоднее сниматься; «запрещенные ракурсы» (выражение Эйзенштейна) были и у царя Ивана, и у Малюты Скуратова, и у царицы, и у других. Естественно, что актеры забывали, какая сторона их лица больше устраивает режиссера, и он каждый раз поворачивал актера так, как ему было нужно. Настроение у него менялось в зависимости от того, что и как делалось на съемке, а особенно в монтажной. Если настроение у Сергея Михайловича было хорошее, руки он держал на животе; если же, наоборот, плохое, руки были заложены за спину. В группе спрашивали:

— Где сегодня руки у Эйзенштейна?

С гримом и лицом Черкасова было особенно сложно. Он должен был постепенно стареть. Возраст Ивана Грозного в картине начинался с семнадцати лет, в последних сценах ему пятьдесят три. С лица Николая Константиновича была снята гипсовая маска. Я ее храню с тех пор. Сейчас она лежит на письменном столе Николая Константиновича, на календаре с неперевернутым листком 14 сентября 1966 года — датой его смерти.

При помощи этой маски искались гримы. Их было шестнадцать.

Особенно много мучений доставляло молодое лицо Ивана Грозного. Николаю Константиновичу тогда было тридцать девять лет. Для того чтобы добиться «семнадцатилетней молодости», кожу лица сильно натягивали: к вискам и щекам приклеивались тесемки, которые затягивались сзади под париком. Ощущение было неприятное, а лицо от этого очень страдало. А Эйзенштейн затягивал все

больше и больше. Николай Константинович противился, говорил, что теперь у него лицо уже не юноши, а внутриутробного младенца. Сергею Михайловичу понравился этот «возраст». Он быстро нарисовал внутриутробного эмбриона с короной на голове и преподнес Черкасову.

На съемках Эйзенштейн был везде и вмешивался во все. От него не ускользала ни одна складка одежды актера.

Бывали случаи, когда он требовал от Черкасова такого своеобразного пластического рисунка, который был почти невыполним. Николай Константинович сердился, протестовал, говорил, что он в таком изломанном положении не может произнести ни слова. Иногда Эйзенштейн понимал, что перегибает палку, тогда он начинал хохотать и говорил:

— Царек, ухо влево, бороду наверх, лоб вниз, ноги к подбородку...

Работать актерам с Эйзенштейном было очень интересно, но не просто. Как-то речь зашла об исключительно сильном актерском составе, который выбирается для каждой его картины. Эйзенштейн сказал:

— Я с бездарностями вообще не имею дела.

Шла съемка сцены «Болезнь Грозного». Ивана соборуют. Пимен берет Евангелие, раскрывает его и «возлагает письменами на главу больного, как бы руку самого спасителя, исцеляющего недужных через прикосновение». Пимена вдохновенно играл Мгебров. В разгаре этой очень патетической сцены из-за кадра раздался голос Эйзенштейна:

— Александр Авелевич, простите, а что у вас с руками?

Мгебров был из тех актеров, которые скрупулезно разрабатывали свои роли.

— Видите ли, Сергей Михайлович, я подчеркнул гримом вены на руках, таким образом они с большей выразительностью ложатся на образ, мне это помогает.

— Как помогает? Чему помогает? — слегка порозовев, раздраженно спросил Эйзенштейн.— Это вам помогает искать «зерно», что ли?

— Да, конечно,— убежденно и уверенно сказал Мгебров.

Эйзенштейн ненавидел все эти шаблонные «поиски зерна», «ложится на образ», «вживается в образ» и т. д. Я думаю, что, конечно, он понимал: в устах Станиславского, так сказать в первоисточнике, эти выражения звучали совсем иначе. Впоследствии некоторые актеры стали употреблять их к месту и не к месту. В ряде случаев это уже приобретало привкус какого-то актерского жаргона.

Эйзенштейн обратился к Черкасову:

— Вот, царек, видите, а у вас сцена со Старицкой как-то «не найдена»... Надо вам тоже поискать, дорогой мой, зерно.

— Ну что же. Поищу,— засмеялся Черкасов.

И стал «искать». Искать подходящую «натуру». Наконец была найдена громадная куча навоза, он взобрался на нее и великолепно сыграл, стоя на одной ноге, петуха, ищущего зерно. Тиссэ — прекрасный оператор, который всегда работал с Эйзенштейном, сделал несколько снимков. Получилось убедительно. Самый лучший снимок был увеличен и официально по почте послан Эйзенштейну на дом, с надписью: «Искал и не нашел. Ку-ка-ре-ку! Помогите!»

Эйзенштейн был в восторге. Он показывал всем этот снимок.

— Вот это я понимаю. Я вижу, человек ищет зерно. Физическое, так сказать, действие. А то, ну что же, вены на руках, ведь так можно дойти и до того, что на ногах тоже начнут гримировать вены. Неужели же это называется работа над образом?

Однажды Сергей Михайлович предложил мне посмотреть уникальный, как он мне сказал, кинофильм. В первую минуту я подумала, что это картина из трофейных фондов, которые мы тогда смотрели в большом количестве. Но, зная Эйзенштейна, тут же предположила, что это какой-нибудь его новый розыгрыш. И, действительно, так оно и было. Картина называлась «Захваты после «стоп», или Куда идет творческая энергия народного артиста». Суть заключалась в следующем. Во время съемки, после того как «отснят кусок», режиссер говорит: «Стоп!» Актеру трудно в ту же секунду остановиться, замолчать и, так сказать, выключиться. Чтобы показать Николаю Константиновичу, сколько тот зря тратит энергии, Эйзенштейн все эти кадры после «стоп» — а их было очень много — блестяще смонтировал и показал нам. Это было невероятно смешно, очень талантливо, действительно уникально и необычайно. Взятые вместе, кадры создавали нечто целостное: что-то наподобие не то сна, не то бреда Ивана Грозного.

Так жили, трудились, горевали и смеялись в Алма-Ате. Если время нашей жизни измерялось названием фильмов, в которых снимался Николай Константинович, то про этот период можно сказать: «Это было во время войны, когда Сергей Михайлович Эйзенштейн в необычайно тяжелых условиях снимал фильм «Иван Грозный».

АЛЕКСАНДР МГЕБРОВ

Ему я обязан жизнью...

Я хотел бы прежде всего сказать о том, что храню самую теплую и благодарную память о Сергее Михайловиче Эйзенштейне (не только гениальном художнике, но и удивительном человеке), которому я обязан жизнью. Да, жизнью, в прямом смысле слова.

Я получил вызов на съемки в Новосибирске, где находился в годы войны Ленинградский театр имени А. С. Пушкина. В это время я очень тяжело болел, буквально умирал от туберкулеза. Диспансер,

конечно, никуда не отпускал. Но Эйзенштейн настаивал, требовал именно меня. Везли меня по Турксибу, на носилках. Поезда в войну шли долго, медленно, и я приехал в Алма-Ату совсем измученный. Когда Эйзенштейн узнал, что я приехал столь тяжко больным, он немедленно организовал идеальные условия. Лучшие врачи, калорийное питание, фрукты — это в войну, зимой! — все было к моим услугам. Только благодаря Эйзенштейну я поправился и уже в апреле встал на ноги, готовый к работе.

Спасти он меня спас, но и нагрузил сразу безо всякой пощады. Двадцать ночных съемок подряд — с шести часов вечера до восьми утра! Это и здоровому человеку было бы трудно выдержать. Но никто не жаловался. Все понимали, что Эйзенштейн беспощаден прежде всего к самому себе. Он никогда не думал о своем благополучии — только о том, что он делал. Уж этим он внушал актерам уважение к труду. А труд его был вдохновенный и непрерывный. Эйзенштейн вникал во все, обладал, как никто (разве что кроме его учителя, Вс. Э. Мейерхольда), умением входить в мелочи, из которых слагается целое. На коленях ползал перед актером — все делал сам. В перерыве все отдыхают — он один не отдыхает. Это признак настоящего гения — гению некогда отдыхать. Мне довелось близко знать великого актера Орленева. Это был гений запала, обладавший даром мгновенно загораться и потрясать зрителя. Но я знаю, что это было результатом беспрерывного горения. Такими же вдохновенными и постоянно одержимыми творчеством были Вера Федоровна Комиссаржевская и Станиславский в период расцвета. И из всех, с кем мне приходилось встречаться, в ряду этих гигантов театра был только Эйзенштейн. Если такой человек стоит во главе творческого коллектива, то это не может не создать особо волнующей атмосферы всеобщей одержимости и увлеченности. Я смею утверждать, что работа режиссера с актером определяется его личным духовным и моральным обликом. Нет ничего благотворнее для творчества, нежели содружество с человеком чистого сердца и высоких помыслов. А Эйзенштейн был еще и гениально одаренным режиссером...

Вторая главная черта Эйзенштейна — умение увлекать группу замыслом, внушать чувство долга перед людьми, заразить ощущением значимости и значительности того, что делается. И знаете, что меня сразу поразило, почему я проникся доверием к Эйзенштейну? Все говорили и вспоминали о нем с улыбкой! Здесь не было того, что — увы! — столь часто встречается в искусстве: «режиссер занят, подождите», «художественный руководитель принять не могут» и тому подобное. Он вообще никогда не сидел в кабинете — наоборот, успевал везде побывать, был трудно уловим и одновременно был везде, умел вовремя появиться, подбодрить шуткой, подсказать решение. Чувство дружественности режиссера актеру порождается не пошлым панибратством и не мелким взаимным заискиванием, а подлинным уважением к человеку и его делу. Я вообще не поклон-

ник киноработы. Меня много раз приглашали, и я всегда отказывался. Режиссер Ивановский даже любит повторять: «Мгеброва на кино никогда не купишь!» А вот к Эйзенштейну я всегда пошел бы с радостью. Творить рядом и вместе с ним было одно удовольствие. И как художник и как человек Эйзенштейн согрел меня. Смерть слишком рано унесла его — он мог бы такое сделать! Для актеров он ведь только начинался.

Каково было мое первое впечатление от знакомства с Эйзенштейном? Я отчетливо помню эту встречу. Он не вошел — он влетел в комнату: среднего роста, довольно плотный, с большим, очень высоким лбом, над которым слегка вились светлые волосы. Все лицо его освещалось ясными, вдумчивыми серыми глазами. Он был в легком пальтишке, несмотря на сильный холод, царивший в помещении студии. С привлекательной, теплой улыбкой крепко пожал мою руку, в то же время вглядываясь в мое лицо. Этот-то взгляд больше всего и впечатлял. Пристальный, в упор, но не тот, от которого хочется укрыться, спрятаться, а внимательный, стремящийся найти в тебе что-то, понять тебя. Что может быть лестнее для актера?

Полдня Эйзенштейн не отходил от меня — рассказывал о роли, читал, мы вместе искали грим, костюм. Сценарий, такой необычный по манере написания, потряс меня силой и музыкальным ритмом — в нем было все, что сразу открывает суть образа. Пимен — персонаж собирательный. Наиболее близкий ему прототип — Иосиф Волоколамский, аскетичный и строгий митрополит, мечтавший о введении на Руси инквизиции для искоренения ереси. Первоначально Пимен возлагал, очевидно, большие надежды на Ивана. Но уже в сцене венчания на царство в моем персонаже происходит перелом — программа Ивана идет вразрез с его стремлениями. И вот — съемка венчания. Фильм не может передать всего блеска этой сцены на площадке — полыхания красок на фресках и нарядах, сверкания драгоценностей, торжественности действия. Ателье переполнено народом — простыми алмаатинцами, которые приходили посмотреть на это необыкновенное зрелище. Действие течет непрерывно — это цельный кусок, не прерываемый назойливой хлопушкой (укрупнения Эйзенштейн доснимает потом). Сама атмосфера действия, созданная Эйзенштейном и его талантливыми сотрудниками, заставляет подняться над преходящими заботами и трудностями, сконцентрироваться на высокой задаче — обнажить историческую трагедию. Еще больше потрясала своим пафосом сцена у гроба Анастасии, особенно в первой половине — в скорби Ивана, где я читаю псалом Давида.

Между прочим, с этим псалмом произошел курьезный случай. Я сидел в гримерной и повторял его — готовился к съемке. Тут же сидели загримированные «священники». Надо сказать, что актеров не хватало, и этих священников изображал небольшой отряд, присланный начальником местного НКВД. И вот все «священники» заговорили вдруг псалмами! Я спросил их, знают ли они, что это та-

кое. Они ответили, что не знают, но что это очень красиво. Я объяснял, думая про себя: как верен расчет Эйзенштейна — красивое не только впечатляет, но и легко запоминается...

Я как театральный актер могу лишь сказать, что столкнулся на «Грозном» с задачами, которые не могут или почти не могут возникнуть в театре. Скажем, тончайшая мимическая игра на крупном плане, которая должна сочетаться со световым портретом, найденным для моего лица Эйзенштейном и оператором Москвиным. Или в упомянутой сцене у гроба Анастасии — столкновение моего голоса, «упрекающего» царя библейским псалмом, с изображением кающегося Ивана.

Что же касается красоты и ее происхождения, то я приведу пример самого Эйзенштейна, который мне запомнился на всю жизнь. Это пояснит и его эстетические установки и заодно метод его работы с актером. Как-то Эйзенштейн пригласил меня для разговора к себе домой. На солнечном свете сверкали книги. Одну из них он достал с полки и показал мне: Микеланджело — детали скульпутур, зарисовки, и, в частности, рисунок женской груди. С помощью этого рисунка Эйзенштейн объяснил мне, в чем принцип творчества Микеланджело. Когда женскую грудь рисуют, например, французы — они подчеркивают прежде всего чувственное, эротическое начало. У немцев же, скажем, встречается чрезмерно аскетическое отношение. Когда же этот образ создан Микеланджело — он полнокровен, но в нем нет ничего слащавого, это сама красота. В чем тут секрет? Обратите внимание хотя бы на сосок, — сказал Эйзенштейн, — он разделен на четыре клеточки, и Микеланджело их воспроизводит, даже чуть подчеркивает. Он знает, зачем природа создала грудь женщины такой — прежде всего для ребенка, а не для мужчины. Мягкость линии — тоже для ребенка, который касается груди матери: это его первое впечатление в жизни. И Микеланджело соединяет в своем образе впечатление ребенка (природное *назначение* прообраза) со зрелым пониманием природы. Именно из этого он создает красоту. Правда природы не нуждается в прикрашивании, в привнесении извне красивости. Но до настоящей красоты нужно докапываться, идя в глубь природы, к ее мудрой целесообразности. Вот что мне объяснял Эйзенштейн. Если хотите, это принцип творчества не только великого итальянца, но и самого Эйзенштейна. Этого же он требовал от актера. Жест, мимика, интонация, мизансцена у него потому и красивы, что избавлены от случайности, от суеты, от чужеродных наслоений. Они делают явной скрытую суть образа, внутреннюю природу его развития. И они для того красивы, чтобы зритель взволнованно воспринял и запомнил увиденное. Я убежден, что некоторых актеров, игравших в «Иване Грозном», зрители видели во многих фильмах, но вряд ли запомнили те, другие роли столь же отчетливо — разве что отдельные места. А тут люди запоминают каждый поворот, даже взгляд, реплику. Актеры должны

быть благодарны режиссеру, который так умеет врезать их создание в память и сердце зрителя.

Я знаю, существовало мнение, будто Эйзенштейн любил предметы больше, чем людей. Это глубоко неверно и несправедливо. Он действительно любил вещи и уделял им много внимания и времени. Но ведь надо понимать, что в кино актер выражается и через предметы! Эйзенштейн часто повторял: «Предмет неотделим от актера». И в обстановке выразительности предметов и окружения актеру работать было очень легко.

Не поймите меня упрощенно. Физически было часто очень трудно. Облачили меня, например, в музейный сакос, усыпанный драгоценностями. Это торжественное облачение русских митрополитов, которому свыше трехсот лет. Оно сделано из толстого, кофейного цвета бархата, поверх которого кованым золотом и серебром выложены узоры и шелком вручную вышиты изображения святых. Настоящие митрополиты на торжественных богослужениях выдерживали в сакосе не больше двух-трех часов. Я — после болезни — носил его ежедневно (точнее — еженощно) по семь-восемь часов месяцами. Конечно, это утомляло. Но и помогало до конца войти в образ Пимена. И когда Эйзенштейн добивался, чтобы складка парчи шла так, а не иначе — он хотел, чтобы зритель воспринял образ не только через слово или мимику, но и через жест руки, покрытый широким рукавом сакоса. Поэтому я никогда не жаловался — не только во время съемок, но и в перерывах, когда режиссер, прервав работу, уходил в сад, расположенный рядом с павильоном. Он ходил там часами и после работы — что-то обдумывал, решал. Помню, однажды ночью он три часа провел в саду. Все ждали, не ропща, с огромным уважением к его творчеству, к трудностям, которые он преодолевал в эти часы. И вот он пришел — сияющий. Нашел, что-то разрешил для себя. Можно было работать дальше.

Репетиции были очень сложными, с многочисленными повторами. Работал он главным образом с Черкасовым. Там, где Черкасов не роптал и шел за Эйзенштейном, получался удивительный результат.

Что касается меня, то Эйзенштейн мне сразу доверился и «работал» со мной сравнительно мало — надеялся на самостоятельную работу актера. Взаимопонимание у нас установилось полное. Мы с ним разговаривали глазами. Предположим, репетируешь раз десять и каждый раз чувствуешь по взгляду, что понравилось и что нужно доработать. Показывал он редко — главным образом заставлял подумать, объяснял, наводил на нужное подчас иносказанием, показывал книги. Я не из тех актеров, которым нужно рассказывать литературу, относящуюся к образу. Все, что относилось к эпохе Ивана Грозного и к моему Пимену, я постарался прочесть сам. Но Эйзенштейн привлекал материал широчайшего культурного наследия, рассказывал о вещах неожиданных на первый взгляд, но совершенно необходимых актеру—вспомните о Микеланджело! Встречи с ним

не были разговорами «просто так» — я не помню болтовни, бесцельного рассказывания анекдотов. Это было непрерывное обогащение.

В найденных решениях Эйзенштейн был убежден и просил точного их выполнения. Предложения актера выслушивал внимательно. Если актер его верно понял, когда он объяснял задачу, и играл именно ее — Эйзенштейн принимал его рисунок, внося лишь уточняющие поправки. Я, например, не помню, чтобы он что-нибудь в корне менял в моей игре. Но если актер предлагал «из другой оперы» — Эйзенштейн настаивал на своем. Он терпеть не мог «средних решений» — его мучил всякий компромисс.

Меня он берег для третьей серии, последовательно вел к ней. Именно там, в сценах новгородского заговора против Ивана, по-настоящему раскрывался Пимен. Это моя трагедия, что третья серия так и не состоялась...

ОЛЕГ ЖАКОВ

«Закованный в латы»

До начала съемок «Ивана Грозного» у меня были две встречи с Сергеем Михайловичем. Он рассказал мне историю Штадена, этого разбойника с большой дороги, немецкого шпиона, ставшего опричником у Ивана Грозного. Дал мне прочесть подлинную книгу Штадена, прототипа моего персонажа. И, конечно, одновременно с рассказом стал показывать свои рисунки — эскизы к образу Штадена. Это были удивительные по силе и выразительности рисунки. Так — благодаря сценарию, благодаря рассказу Сергея Михайловича, его рисункам и книге самого Штадена — стал вырисовываться облик этого «большеголового рыцаря, закованного в латы»: умного, беспринципного, храброго и подлого.

Эйзенштейн всегда находил очень точные слова для определения сущности персонажа. «Закованный в латы!» — это уже многое может дать актеру с воображением. Но это выражение имело еще и другую сторону. Эйзенштейн сказал: «Когда вы облачитесь в латы, пройдете несколько шагов и опуститесь на колено,— вам станет яснее Штаден. И еще — вспомните про тяжелый кованый сапог немецкого солдата...» И действительно — когда я, буквально закованный в латы, пошел,— они заскрипели, затрещали, загрохотали, как сухие ломающиеся кости. Тяжелый шаг точно ассоциировался с поступью сапог немецких солдат, топтавших в те годы нашу землю. И когда я с грохотом опустился на одно колено перед Грозным — суть образа Штадена окончательно стала для меня ясной.

Распространенное мнение — будто бы Эйзенштейн не умел работать с актером — чепуха. Эйзенштейн умел работать с актером — только делал это по-своему. Один работает так, другой иначе. То, что

вообще отличает Эйзенштейна как режиссера,— это глубокая продуманность всех решений заранее. Нет мучительных поисков на съемочной площадке: все уже готово, остается только снимать. Иные режиссеры не знают, с чего начать, пытаются выудить из актера что-то такое, чего еще сами не знают. С Эйзенштейном никогда не было ничего подобного. На площадке он работал с актером удивительно *быстро* — и это потому, что он все приготовил заранее, не полагаясь на импровизацию. И это — при его колоссальной фантазии! Потому актеру не приходилось вымучивать себя. Работалось с Эйзенштейном легко и бодро, не было тяжести и творческой неудовлетворенности. Это не значит, конечно, что не было трудностей. Фильм снимался в войну, по ночам, да и роли были сложнейшие. Но Эйзенштейн умел снимать с актера большую часть тяжести. Например, в трудных сценах актеру нельзя слишком долго — если хотите, «потно» — думать об одном и том же, до одурения затверживать роль. Приедается текст, актер устает, выбивается из роли — нужна разрядка. И Сергей Михайлович умел это делать удивительно. Вовремя рассказана веселая история — и всю тяжесть как рукой сняло. Он бывал резок, когда съемка срывалась или капризничал актер. Но вообще работал весело, бодро и быстро. Разве это не говорит о глубоком понимании режиссером актерской работы?

Существует еще мнение, что Эйзенштейн делал все один, подавляя личность актера. Это тоже неправда. Актеры работали вместе с ним как равноправные соавторы роли. Просто актеры были согласны с ним, с теми задачами, которые он перед ними ставил.

Что касается меня, то я не помню, чтобы он существенно менял рисунок моей игры. Поправки, конечно, были — но главным образом композиционного порядка. Ведь актер должен был занимать строго определенное место в эйзенштейновском кадре. На репетициях перед началом съемок он обязательно рассказывал о сцене в целом, напоминал о роли персонажа в ней. Показа, как правило, не было. Но иногда — когда, например, нужно было нагнуться — Эйзенштейн показывал, и так, что сразу становился ясным принцип того, чего он хотел. Это всегда накладывалось на уже готовый рисунок образа, и сразу вытекало решение. Оставалось только внести поправку и играть.

МИХАИЛ КУЗНЕЦОВ

Мы спорили...

В 1941 году я снимался в «Машеньке» у Ю. Я. Райзмана. Стоял в перерыве на «Мосфильме» — курил. Дверь во двор открыта, идет какой-то толстенький человек, немного гусиной походкой, быстро, и протягивает открытую руку, ладонью: «Здравствуйте».—«Здравст-

вуйте»· «Как себя чувствуете?» — «Ничего». — «Видел ваш материал. Желаю успеха!» Еще что-то сказал и ушел. Я тут спросил: «Кто этот человек? — «Эйзенштейн». Я пожалел, что был к нему не очень внимателен, потому что об Эйзенштейне слышал, конечно. А затем в Алма-Ате, в эвакуации, встретились уже в коридоре гостиницы как знакомые: «Между прочим, я дам вам прочитать сценарий».—«Какой?» — «Иван Грозный». Как потом оказалось, он еще тогда, в 1941 году, заметил меня для роли Федора Басманова.

Общение с Эйзенштейном произвело на меня, конечно, огромное впечатление. Но я пришел к нему из студии Станиславского, где внимание к актеру непосредственное, где образ рождается *от актера к форме,* а не от формы к актеру, как у Эйзенштейна. И должен сказать, что в этой области он меня не покорил никак. Тут я ему несколько противился. Потому что я по-прежнему считаю, что самое главное в кадре — это живой человек, и рисунок роли — не преднамеренно вычерченный, а обязательно немножко импровизационно рожденный. Тогда этот живой человек может взволновать зрителей. Не случайно, вероятно, у Эйзенштейна в фильмах мало живых людей. Он поражает масштабностью, он поражает композиционностью, он поражает особенностью разработки чисто изобразительного решения. Наконец, он поражает своей огромной интеллектуальностью. Но я не такой уж поклонник Эйзенштейна как режиссера для актера. С точки зрения работы с актером есть режиссеры лучше — например, К. С. Станиславский, у которого я имел честь учиться, или М. Н. Кедров. Из кинорежиссеров для меня самый, пожалуй, ясный режиссер — Иосиф Хейфиц. Очень мне был симпатичен В. Браун — потому что он давал самое главное, что мне, как актеру, нужно,— свободу. А Эйзенштейн как бы помещал в золотую клетку. Это очень красиво, но все-таки ты находишься в клетке его воображения.

Картину «Иван Грозный» я не считаю своей — это картина Сергея Эйзенштейна, в целом и во всех деталях. «Матрос Чижик» — это моя картина, это я придумал, это я решил, это я сделал. А на «Грозном» я был ведомым. Разные есть актеры. Есть актеры, которые любят, чтобы их вели: «Поработайте со мной, ну поработайте...» А я этого не люблю — когда со мной работают, я сам люблю работать, я сам люблю помучиться, я сам люблю достигнуть. А если мне покажут — мне это неинтересно.

А Эйзенштейн часто показывал, и очень ловко показывал. Но это касалось прежде всего линии движения, жеста. Линию он чувствовал, ее он мог показать. Но воспроизвести актерскую интонацию, или просто прочитать монолог, или сыграть сцену Эйзенштейн не мог. Он сам никакой не актер — это мое впечатление. Отобрать он мог — то, что подходит к его замыслу. Он говорил: «Нет, не так. Тут нужно мрачнее», или «Тут нужно грознее», или «Мягче», «Нет, нужно быстро, здесь другой ритм». А выйти на площадку и показать, как надо играть,— этого он не мог. Показывал, какое движение

в кадре, какой поворот, как в это время ляжет складка, как загнется «хвост» мантии и в какой стороне будет посох. Вот это он видел.

Однако — он разрешал импровизировать. Помню, я на чем-то настаивал: «Вот так, мне кажется, лучше» — «Ну покажи. (Подумал.) Можно и так. Тебе так удобнее? Давай». Он соглашался, если актерское предложение не шло совсем уж вразрез с его замыслом.

Самые его любимые актеры из «ивангрозновцев», если так можно выразиться, были, конечно, Николай Черкасов и Павел Кадочников. Высокие, тонкие, худые, очень гибкие, очень точно выполняют рисунок, очень ясны по линиям. А для Эйзенштейна линия — самое главное. Не внутреннее психологическое состояние актера, правильное или неправильное, а правильная линия. Если актер эту линию — чисто графически — правильно выполняет, Эйзенштейн считает, что этот актер рожден для кинематографа.

Это шло у него от того, что он художник, просто художник по профессии. Если Антон Павлович Чехов, например, видел прежде всего характер, то Эйзенштейн видел прежде всего линию. Не случайно он никогда не ошибался в линии, когда рисовал. Обратите внимание на его рисунки — он не чиркает карандашом, не ищет судорожно линию, он ее сразу точно проводит, он ее уже увидел. Он мыслил линиями. Даже в гриме актера Эйзенштейн шел от формы линии, а не от актера. Вы посмотрите — что это за удлиненная голова у Ивана Грозного? Яйцевидной формы? Я до сих пор не знаю, что это такое! И в актере он видел прежде всего линию. Если актер никак не попадал в эту линию, Сергей Михайлович очень сердился и всячески пытался его «согнуть». На точном выполнении мизансцены он настаивал — это было для него абсолютно необходимо. А вот на интонациях настаивал не очень. Конечно, надо было держаться поближе к тексту, потому что текст был несколько стилизован, и найти примерно правильный эмоциональный посыл. В особые тонкости он не вдавался, и, когда актер начинал что-то уж слишком впадать в подробности, он говорил: «Не разводи Художественный театр» — и останавливал.

Ко мне он относился хуже, чем, например, к Кадочникову. Он сказал: «Ты актер капризный, ты мхатовец, мне с тобой трудно». Ему было трудно потому, что я все время, как маленький ребенок, задавал вопросы: «А почему?» Себе он ставит задачи сложные, скажем, по линии композиции, мизансцены, а актеру их не объясняет. Он говорит, например:

— Ты стоишь здесь. Рука твоя устремлена туда.

— Почему?

— А какая тебе разница?

Когда Эйзенштейн сердился, он надевал черные очки. Я спрашиваю:

— Почему вы надели черные очки?

— Чтобы господа артисты не знали, что я о них думаю.

Году в 1945-м или 1946-м из Америки в ВОКС пришло письмо от актера-эмигранта Михаила Александровича Чехова: «Московским фильмовым работникам по поводу картины «Иван Грозный». Чехов восторгался необыкновенной формой фильма — он считал «Грозного» гениальной картиной с точки зрения режиссерской и художественной. Но он нападал на актеров — они-де не дотянули до великолепной формы Эйзенштейна. Конечно, все немного приуныли, но у каждого зрело желание сказать Эйзенштейну: «По сути дела, вы сами виноваты, что мы не дотянули до нужной формы. Потому что вы слишком ее усложнили. Мы еле с ней справлялись, с этой формой, у нас не было времени, чтобы заняться тонкостями чисто актерскими, психологическими». Эйзенштейн слишком нагружал ракурсами, необычными поворотами, и было просто физически трудно играть. Я помню, была какая-то мизансцена, с которой Черкасов не мог справиться—даже Черкасов! Надо было повернуться, потом нагнуться, потом откинуться, потом прийти в каком-то немыслимом положении на крупный план — после того. как он пробежал каких-нибудь двадцать метров. Это было настолько сложно, что ему дай бог только войти в эту мизансцену. А как он вошел в нужный рисунок— «Стоп! Сняли. Хорошо». И актерски Черкасов недотянул, потому что форма его немного зашибла, и не только его — всех актеров. Конечно, Михаил Александрович прав, мы недотянули, но виноват в этом и наш режиссер.

Несомненно, для режиссеров, подобных Эйзенштейну, нужна особая актерская «система». Сейчас, когда прошло тридцать лет и я стал старше и опытнее, я многое понимаю иначе, чем двадцатипятилетний актер Михаил Кузнецов. Я тогда многое воспринимал чисто интуитивно и от большого доверия к «системе» Станиславского иногда сопротивлялся методу Эйзенштейна, который шел от традиций Мейерхольда. Сейчас я считаю правильными разговоры о необходимости синтеза школ Станиславского и Мейерхольда. Это важно для театра, но еще, может быть, важнее для кино. Потому что «голый» Эйзенштейн или «голый» Мейерхольд — это для актера трудно, это значит, что надо отказываться от собственной индивидуальности и подчиняться другой — режисерской. Самое трудное в искусстве — отказаться от себя, самое ценное, что может сделать творческий человек, — это проявить свою неповторимую индивидуальность. В этом плане режиссер Эйзенштейн не очень благодарен для актерской индивидуальности.

Кстати, о моей актерской индивидуальности у Эйзенштейна было довольно своеобразное представление. Однажды, после репетиции сцены убийства Федора Басманова (из третьей серии) он сказал:

— А ведь ты неверно о себе думаешь. Ты считаешь, что ты бытовой актер, а ты актер романтический!

Я не помню, почему он решил, что я романтический актер, — видимо, в тот день я репетировал в большом эмоциональном накале.

Однажды он очень удивил меня, заявив, что хочет попробовать меня на роль Пушкина — он ведь надеялся снять когда-нибудь фильм о Пушкине. Я спрашиваю:

— Сергей Михайлович, что же у меня общего с Пушкиным?

— Ты же не знаешь. У него же глаза были голубые! А волосы мы выкрасим.

— Но я и крупнее его! — (Хоть я и был тогда худой.)

— Не важно,— смеется Эйзенштейн, — я рядом с тобой поставлю какого-нибудь длинного парня, и ты будешь Пушкин. Вася, — спрашивает у гримера Горюнова,— можем мы сделать из Кузнецова Пушкина?

— По-моему, можно, — отвечает Горюнов.

И они стали что-то рисовать-прикидывать...

В «Грозном» Эйзенштейн в какой-то мере, конечно, исходил из моей индивидуальности тоже. Еще когда он смотрел на «Мосфильме» материал «Машеньки», он подсмотрел, что в каком-то ракурсе у меня немного косят глаза. Не знаю, может быть, это не так, но ему так казалось. Узнал я об этом гораздо позже, на репетиции сцены смерти Федьки Басманова. Сцену эту так и не успели снять, только оговаривалось ее решение: из Семипалатинска приехал на съемку А. М. Бучма, Эйзенштейн решил воспользоваться его присутствием и часа полтора-два вместе со мной и Черкасовым разбирал весь эпизод гибели Басмановых — один из главных в третьей серии. Ситуация эпизода очень сложная — здесь замыкается круг недоверия, происходит своего рода самосъедание опричнины. Грозный сначала поручает Федору убить отца, Алексея Басманова, который начал свозить добро, конфискованное в репрессиях, не в царскую казну, а на свой двор, и тем изменил опричной клятве. А когда Федька выполняет это страшное поручение, царь говорит ему: «Родного отца не пожалел, Федор. Как же меня жалеть-защищать станешь?...» Иван перехватывал взгляд Федора и, заметив вдруг, что глаза его прямо не смотрят, а немного косят (вот для чего это Эйзенштейну понадобилось!), окончательно терял доверие к Басманову. И как только Федька почувствовал, что Грозный ему не доверяет и, следовательно, сейчас наступит расправа, он с отчаяния бросался на царя. Тут мне предстояло сделать очень сложное по рисунку движение: я должен был, прыгнув, буквально полететь, распластанный, параллельно земле, и, когда вытянутые руки Федьки почти долетали до Грозного, снизу на крупном плане сверкал нож и Федор, как подбитая птица, падал наземь...

Задачи актерам Эйзенштейн ставил главным образом в иронической манере: «Вы читали сценарий? Что там у автора сказано?» А автор — он сам! Так он сразу ставит себя в третье лицо, и отсюда идет какой-нибудь иронический ход. Потом на какой-то момент он делается серьезным и объясняет абсолютно точно. И если он видит, что его поняли,— опять переходит на иронию. Вообще работать с

ним было очень легко, если получалось. Эйзенштейн ценил юмор по-настоящему и умел им пользоваться. На съемке не было впечатления, что делается что-то серьезное. Для Эйзенштейна вся картина решена, она у него в голове. И он, как умелый дирижер, всех направляет. Но чтобы люди не уставали, он все время поощрял «треп» на съемке. Особенно тут отличался Черкасов — вечно разыгрывал Жарова: «Вот я царь, у меня много текста, а у тебя текста мало. Ты играешь Малюту Скуратова, но ты в кадре должен стоять как столб». Тот страшно сердился, а Эйзенштейн все время обоих сталкивал лбами, чтобы всем весело было. Время было трудное, мы были голодные, холодные, неустроенные. Иногда просто не хватало мышц — не для того, чтобы передвигаться, а для того, чтобы выглядеть как надо. И знаменитый Яков Ильич Райзман, выдающийся художник-портной, сшил нам эти мышцы из ваты — мы все были в толщинках...

В своих «Автобиографических записках» Эйзенштейн вспоминает, как он увидел в алма-атинском зоопарке барса и послал меня изучать взгляд хищника для роли Федьки Басманова. Да, я ходил смотреть на барса. Барс все время немножко фокусирует глаза, я это уловил, и кое-где это у меня получилось. Однажды я что-то уж очень раскрыл глаза — Эйзенштейн вдруг подбегает, поднимает что-то с пола, подул и несет мне в руке. Я спрашиваю: «Что такое, Сергей Михайлович?» «Ты глаз выронил!» Вот, кстати, типично эйзенштейновский ход в работе с актером.

Я думаю, что мне дала многое не моя роль в фильме и не работа над нею, а общение с Эйзенштейном, удивительным художником. В искусстве это очень трудно подсчитать... Вот я прочел несколько томов писем Чехова и считаю, что кончил чеховский университет. Так и работа над «Грозным» — это был своеобразный эйзенштейновский университет, который я, быть может, не кончил, но в котором пребывал. Эйзенштейн очаровывает сходу, он удивляет, он пленяет, он притягивает. Он заставляет желать встречи с ним неоднократно. И от него всегда уходишь, как бы тяжелее делаясь, потому что он что-то тебе дает, что ты уносишь с собой, и некоторое время чувствуешь, что стал от этой ноши тяжелее. Это заставляет тебя мыслить, наконец, это заставляет осознать, как мало ты знаешь, черт возьми, как мало ты читал, как мало у тебя ассоциаций. Эйзенштейн мог рассказывать о чем угодно — о военных действиях и об истории живописи, о литературе или даже об астрономии. И это всегда было не только интересно, но и полезно. Не случайно на «Грозном» к нему так тянулись молодые актеры — Кадочников, Балашов, Названов, я. Но является ли Эйзенштейн учителем для актеров? Если Станиславский — учитель именно для актеров, то Эйзенштейн учитель для всех. В том числе и для актеров. Если хочешь и можешь попить из этого родника — пей. Понравится тебе какой-нибудь камешек из тех, что Эйзенштейн перед тобой рассыплет, — бери, он не возража-

ет, делится щедро. Вопрос в том, захочется ли. Его личность — быть может, невольно — несколько подавляла, оказывала огромное влияние, а каждый актер немного самолюбив, ему хочется проявить что-то собственное, свое...

ПАВЕЛ КАДОЧНИКОВ

Открыватель талантов

Знаете, что меня больше всего поражало в Эйзенштейне? Станиславский говорил, что один из признаков талантливого человека — находить талант в другом человеке. Так вот Эйзенштейн обладал этим даром в высшей степени. Он извлекал талант из самых разных и неожиданных людей, не только из актеров. Мы часто видели, как он разговаривал с осветителями, с такелажниками. Иногда я думал: что могут дать ему эти люди? То ли он формулировал в разговоре с ними свои мысли, то ли проверял решения — но я точно знаю, что эти разговоры были ему необходимы. Он не был единоличником в творчестве — напротив, стремился вовлечь в свое творчество других. Некоторые режиссеры боятся показывать материал картины. Сергей Михайлович делал это с удовольствием (правда, выбирая людей) и внимательно выслушивал советы и впечатления. Он любил, например, показывать материал Бучме и мне. Я как-то спросил Эйзенштейна, почему именно мне.

— Ты малый и глупый. Ты еще непосредственный.

А Бучма был мудрый человек с огромным актерским опытом. Вот Сергей Михайлович и смотрел на нашу реакцию. Лицо Бучмы ничего не выражает. Зато я реагирую сразу — пользуюсь «ощущениями». А потом Бучма «раскрывает мои мысли».

Помню, посмотрел я материал эпизода «Венчание на царство», где бас Михайлов поет «Многая лета». Несколько дней спустя Сергей Михайлович говорит:

— Придется переснимать «Многолетие».

— Почему?

— Ты видел?

— Видел.

— Что ты об этом скажешь?

— Мне трудно сказать. Что-то не понравилось.

— А что? — спрашивает грозно.

— Не могу понять.

Спустя еще два дня:

— Я знаю, что тебе не понравилось. Я тетю Пашу спросил (он домработнице своей, его и нашей любимице, материал показывал!). Она сказала: «Богохульствуешь, Эйзен. Протодьякон орет, и все потроха видать». Буду переснимать.

В этом разговоре мне открылась непоказная, искренняя скромность Эйзенштейна, которую он иногда прятал за иронией, его самокритичность и готовность прислушаться к чужому мнению. Но была в нем и другая сторона. Эйзенштейн прежде всего беспокоился о зрителе — о том, чтобы зрителю было понятно и удобно. Этой конечной цели он подчинял все, в том числе и работу с актером. И обратите внимание, как смотрят «Грозного». Все — от интеллектуалов до людей, мало искушенных в истории и искусстве,— проходят через потрясение высокой мыслью и мастерством Эйзенштейна(даже те, кто несогласен с его трактовкой эпохи Грозного). Ради этого стоило терпеть любые неудобства в процессе съемок. Я счастлив, что понял это еще в первый период работы с Сергеем Михайловичем и никогда не сопротивлялся его заданиям.

Между прочим, Эйзенштейн «отыграл» разговор о протодьяконе, преподав мне урок взаимосвязи актерской игры и композиции фильма в целом. На съемках сцены убийства Владимира Андреевича в соборе мне захотелось подчеркнуть игрой ужас гибели князя, и я предложил Эйзенштейну снять, кроме общего, средний план смерти Владимира. Сергей Михайлович ответил:

— Вот и будет потроха видать.

Действительно, зритель ведь должен увидеть не физиологию смерти, а трагедию казни «без вины виноватого» Старицкого. А эту тему играл не только я, актер, но и вся мизансцена с вереницей опричников и их черными тенями на фреске Страшного суда, и гениальный хор Сергея Прокофьева...

...Первую свою встречу с Эйзенштейном помню очень хорошо — она состоялась в столовой. Перед этим я месяц и двенадцать дней ехал со съемочной группой «Оборона Царицына» из Сталинграда в Алма-Ату. Я был молод, худ и ободран. В реквизитной мне выдали венгерку, и в таком виде я пришел в студийную столовую. Вдруг почувствовал на себе пристальный взгляд: кто-то внимательно изучал, как я ем, как разговариваю. Несколько позже меня попросили зайти к Эйзенштейну в группу. Борис Свешников, второй режиссер Эйзенштейна, передал мне его приглашение попробоваться на роль Владимира Андреевича Старицкого. Позже Сергей Михайлович признался: «В этой роли мне грезился молодой Охлопков». Но к этому времени Охлопков был уже немолод, и Эйзенштейн решил: «Пробу его будем делать, но играть будете вы».

Почему он выбрал именно меня на роль этого кандидата в боярского царя — наивного, по-детски бесхитростного? Трудно сказать точно. До войны я сыграл композитора Мухина в фильме «Антон Иванович сердится». Шутили, что это первый интеллигентный персонаж в нашем кино. Но эта роль совсем не похожа на Владимира Старицкого. Значит, Эйзенштейн исходил не из впечатлений о моих прежних работах. Может быть, он исходил из моих внешних, типажных данных? Тоже нет. Ведь в «Грозном» я играл не одну

роль Владимира. Когда я уже был утвержден на нее, Эйзенштейн вдруг сказал: «Не сыграть ли тебе еще Евстафия?» Сказал и, казалось, забыл. Но когда пришло время снимать эпизоды с Евстафием — играл его я!

Между Евстафием и Владимиром Андреевичем нет сходства, это полюса. Евстафий, духовник царя, младший Колычев, брат митрополита Филиппа — не просто шпиончик боярской оппозиции в стане Ивана, это принципиальный противник Грозного, один из главных героев третьей серии. С ним связана очень интересная ситуация «тайны исповеди», благодаря которой церковь узнавала планы царя. Когда Иван разоблачал Евстафия и, сдавливая его шею цепочкой креста, требовал: «Говори... Говори...» — Евстафий твердо отвечал: «Все скажу...» В его ответе — двойной смысл. Здесь не столько страх разоблаченного, Евстафию неожиданно «подворачивается случай» прямо высказать Ивану свои мысли о нем, разоблачить несостоятельность его политики. Это была моя вторая роль в фильме — человек умный, хитрый, отважный, совестливый...

Когда снималось «Пещное действо», Эйзенштейн спросил: «Колесо умеешь делать?» — «Умею». Так я сыграл третью роль — халдея. Помните, первый халдей говорит: «Халдей, а халдей...», и я отвечаю: «Чаго?..» Роль небольшая, но она требовала совсем иной актерской техники, чем первые две. Наконец, я должен был также играть короля польского Сигизмунда — четвертую роль. Совершенно не похожую на остальные.

Как видите, Эйзенштейн судил об актере не по коридорным впечатлениям и не по типажному «экстерьеру» — он исходил из того, что в актере *можно пробудить*. Такое мог позволить себе лишь человек, глубоко понимающий природу актерского творчества и чувствующий грани индивидуальности актера. Поэтому не верьте, коли услышите легенду о том, будто Эйзенштейн не любил и не понимал актера. Можно убедиться в противоположном, даже читая сценарий «Ивана Грозного». Помню, он поразил меня. Не только содержанием, но и формой изложения: точно вылепленной действенностью, продуманным ритмом. Было такое ощущение, что тебя берут за шиворот и направляют на верную дорогу, — такой в нем ясный прицел и волнующая атмосфера.

Перед первой пробой Сергей Михайлович пригласил меня на разговор домой. Он подробно рассказал о том, как будет выглядеть вся картина, какое место в ней занимает Владимир Старицкий. Потом достал огромное количество рисунков. Они поразили меня тем же, что и сценарий. В них — не просто внешний вид актера или кадра, а прежде всего *действие*.

Говорили, что Эйзенштейн гнет актера «под картиночку», даже было такое выражение — «гнет как саксаул». Смешно, но несправедливо. Во всяком случае, все, что происходит в эйзенштейновском кадре, глубоко логично. Это закономерный вывод из всего действия,

из его «сверхзадачи», если пользоваться термином Станиславского. Актеру надо играть не саму сцену, а следствие всего предыдущего, логику поведения человека в предложенных обстоятельствах. И, если хотите, замысел всего фильма в целом. В «Грозном» нельзя было играть, исходя только из своего бытового опыта — «просто», «непринужденно», «правдоподобно». Это было бы губительно для фильма — и для его стиля и для его смысла. Потому что «Грозный» — это сложная правда, не лежащая на поверхности, в пределах повседневного быта. И я утверждаю, что то образное действо, которое Эйзенштейн избрал для выражения своих мыслей об абсолютизме, есть проявление реализма в самом высоком смысле этого термина. Я учился у Зона, приверженца системы Станиславского. И я не вижу принципиальных расхождений в работе того и другого. Способ выражения — другой, но метод — почти такой же.

Приведу несколько примеров, которые подтвердят вам, что Эйзенштейн строил действие или кадр, всегда соблюдая логику психологического поведения героя.

Я рассказывал раньше о сцене разоблачения Евстафия. Когда Грозный догадывался, кто такой Евстафий, он хватал его за цепочку креста, сдавливал шею монаха и бросал его на аналой. Мне нужно было ответить на вопрос в довольно сложном ракурсе, запрокинув голову. Почему такая мизансцена, такой ракурс для актера? Когда тебе давят цепочкой горло, ты не можешь говорить иначе, как запрокинув голову. И когда Сергей Михайлович рисовал для меня кадр запрокинутой головы Евстафия, он исходил из логики состояния и поведения человека. Кстати, потом мы начали репетировать непредубежденно — «не по рисунку» — и пришли по логике внутреннего самочувствия к тому же!

Другой пример. В сцене венчания на царство есть момент, где Иван скашивает глаза сначала влево, потом вправо. Когда эти кадры снимались, Эйзенштейн полушутливо подавал сигнал: «Глазки влево... Глазки вправо...» Люди поверхностные, посторонние для фильма, которые присутствовали на съемке, потом посмеивались: «Вот метод работы Эйзенштейна с актером — глазки влево, глазки вправо». Но ведь они не знали, какое место займут эти кадры в фильме, какую роль они играют, как свяжутся с другими кадрами и звуком. А я был при разговоре Эйзенштейна с Черкасовым, когда он объяснял эту сцену и ставил задачу на поведение. Он сказал: «Помните, царь — сам режиссер своего венчания». И предложил такой рисунок игры, раскрывающий эту мысль: Иван со своего возвышения в центре храма метнул взгляд вправо — и правое полухорие запело ему здравицу; метнул взгляд влево — и с левого клироса подхватили величание. При так поставленной задаче актеру остается только выполнить ее не формально, а осмысленно, внутренне наполненно. Формально играть кадр Эйзенштейна нельзя. Надо прожить всю роль до и после этого момента, тогда кадр полу-

чится. И тот зритель, который умеет смотреть и слушать фильм, поймет замысел этой сцены. А кто не поймет — почувствует. В противном случае получится тот формальный рисунок, в котором упрекают Эйзенштейна. А виноват актер, неглубоко или формально понявший его замысел!

Замысел свой Эйзенштейн выражал в очень образном, ярком задании, чаще всего метафорически. В этой метафоре была активная мысль, было действие. Это ведь не просто понять!

Например, я присутствовал при том, как Эйзенштейн пояснял, какой Курбский и как он рвется к власти:

— Видели ли вы когда-нибудь степь, залитую утренним солнцем? И в степи конь — один, сильный, могучий, страстный! Вдруг он почуял, что где-то вдали — его подруга. И он вытянул шею, заржал и бросился к горизонту, став в своем стремительном скоке параллельным земле. Вот что такое Курбский.

Актер рвется к съемочной площадке. Сохранить бы только этот образ в эмоциональной памяти — и все получится. (Должен честно сказать, что актеру сыграть это задание не удалось. Когда дело дошло до съемки, Эйзенштейн подошел ко мне и сказал на ухо:

— Смотри, смотри, он ничего не понял.

Гляжу — актер стоит перед камерой и раздувает ноздри.

— Он играет лошадь! — смеется Эйзенштейн.)

Правда, в силу специфики кино, когда разговор с режиссером об образе и даже репетиция намного отстоят по времени от съемки, актеру трудно сохранять себя долго в нужном состоянии. Но это и не нужно. Важно сохранить в себе эйзенштейновский образ, зерно роли, и весь рисунок потом вернется. В этом плане трудно приходилось некоторым театральным актерам. Они все время находились в состоянии: «вот меня позовут на съемку». А кадр еще не готов. И к моменту съемки актер может прийти усталым, если не сумеет на время «выключиться» из роли. Тут киноактер похож на электрическую лампочку — его надо вовремя включить и вовремя выключить. Эйзенштейн это понимал и «разряжал» напряжение прекрасно. Он умел шуткой снять усталость. Работать с ним было огромным наслаждением — даже чисто «технологически» это была радость. А ведь только в радости и можно творить!

Кроме того, у нас не было тех мучительных репетиций, когда талдычат текст и слова навязают на языке. Эйзенштейн никогда не навязывал интонаций, не учил с голоса, а внимательно следил за логикой поведения актера. И, когда нужно, вносил коррективы.

Мне, как и всем, он ставил задачи очень точно, образно, с большой наблюдательностью. Он всегда умел направить мою эмоциональную память, нервы, всю мою актерскую конструкцию в нужное русло. Когда он объяснял мне образ Владимира Андреевича, он

подчеркнул, что социальное сознание князя Старицкого находится на уровне четырнадцатилетнего подростка. И посоветовал:

— Чтобы получился четырнадцатилетний, тебе надо играть... трехлетнего (мне было тогда двадцать восемь!). Ты наблюдал, как дети в саду поднимают мячик? Они не нагибаются. (Действительно, дети приседают, — так, чтобы голова оставалась вверху, — она у них непропорционально большая, могла бы перевесить...)

И Эйзенштейн показывает, как нагибаются дети — а движение показывал он великолепно! И сразу вся роль становится ясной. Когда в одной сцене первой серии я рукой поймал пролетавшую муху и поднес ее к уху, он радостно сказал:

— Замечательно! Мух ловит — а царем быть хочет.

Так Эйзенштейн, точно поставив задачу, навел меня на точный жест и потом подчеркнул в нем «сверхзадачу» роли. Эту сверхзадачу он умел проводить по всем законам системы Станиславского, с огромной изобретательностью и разнообразием. На репетиции «Свадьбы Ивана» он, например, заявил:

— Ты у меня будешь глухонемой.

В этой сцене Владимир один раз кричит «горько», да и то невпопад. «Глухонемой» — это образное выражение сути Владимира!

Во второй серии, в сцене пира, где Владимир в царских одеждах сидит на троне. Эйзенштейн строил композицию кадра так, чтобы моя голова вписывалась в нимб святого, изображенного на фреске. Этот нимб как бы переходил к Владимиру. Ведь в нем действительно есть что-то от святого — беззащитность, «святая простота» глухонемого. Тут Эйзенштейн композицией кадра помогал мне, актеру, передать смысл роли, характера.

Он никогда не делал винегрета вещей и деталей в кадре. Минимум вещей, максимум выразительности — это его девиз. Поэтому кадр его чист и в то же время насыщен, он дает простор актерскому действию, в нем не теряется ни одно движение, ни один, даже мельчайший жест, поворот, взгляд. Кроме того, каждый кадр его эмоционально достоверен и смыслово выразителен, и это помогает внутреннему состоянию актера — нужно лишь стараться быть созвучным тому, что делают в кадре Москвин, например, или Шпинель, тоже работавшие в полном согласии с режиссером, его ви́дением фильма. Эйзенштейн помогает кадром актеру, но ведь и актер должен помочь Эйзенштейну, быть «полпредом» его идей. Нужно дотянуться до его замысла. Вот это действительно очень трудно — шагать в ногу с художником, который на сто голов выше тебя! А необходимость попасть в композицию, соразмерить себя с другими компонентами кадра — это ведь элементарный профессионализм, которым должен владеть киноактер!

Поэтому актер у Эйзенштейна — тоже соавтор фильма. Некоторые сцены целиком снимались под готовую музыку — например, «Пир». Тут от актеров требовалась абсолютная музыкальность.

В других сценах было известно, на каких темах будет строиться музыка, и действие строилось с учетом музыкального образа. В этих случаях Эйзенштейн обращался к воображению актеров и очень на него рассчитывал. Случались и курьезы. В финале второй серии, когда Ефросинья вбегает в собор, вместе с музыкой должен был звучать большой церковный колокол. С. Г. Бирман попросила, чтобы под фразу: «Ивану конец» здесь, на съемке, действительно звучал колокол. Эйзенштейн ответил: «Это можно себе представить». Но Серафима Германовна заупрямилась, заявила, что так она играть не может. Тогда Сергей Михайлович приказал реквизиторам: «Повесьте колокол». Конечно, в реквизите и не мог оказаться нужный здесь большой колокол, повесили малый, и вместо погребального звона раздалось жиденькое звякание — «блям-блям-блям». Бирман сама рассмеялась и — прекрасно сыграла с условным — «внутренним» — звуком. Нужно было нести музыку в себе! Проход Владимира Андреевича по собору снимался не под музыку. Но перед съемками Эйзенштейн познакомил меня с прокофьевской темой, а перед командой «Начали!» подходил и шептал на ухо: «Перед богом клянусь...» — не забудь». Во время прохода я нес в себе мелодию и ритм этой песни — клятвы опричников, и поэтому так абсолютно слилась музыка с движением.

Что значит «удобно»? Прежде всего надо задавать вопрос — целесообразно ли заданное движение. Целесообразно было всегда. Теперь о физическом удобстве. Положение тела на съемках может быть самое замысловатое. Но, как ни парадоксально, какой-нибудь сложный «выверт» способен облегчить выполнение задания. Вот один пример. Снималась сцена «Исповедь» к третьей серии. Я — в роли Евстафия — должен был выходить из низкой двери, разгибаться и петь при этом (все на крупном плане!). Крупный план в движении — это редко бывает, и к тому же сложно технически. После репетиции, когда рисунок роли в этой сцене стал ясным, Эйзенштейн сказал:

— Теперь займемся техникой. Тебе надо на крупном плане пройти из правого нижнего угла в левый верхний. Тебе не помешает, если ты сделаешь так? Расставь ноги, согни одну в колене, а потом выпрямляйся и переноси центр тяжести на другую ногу...

Это оказалось удобным, я так и сделал. На репетиции присутствовала одна актриса. Она сказала мне потом:

— Это кощунство. Как он может оправдать согнутые ноги...

Но ведь это и не нужно оправдывать! Я же не думаю в это время о согнутых ногах — я забочусь о внутреннем состоянии. А подсказка режиссера помогает мне выразить «вовне» это состояние, без ущерба для кадра. Кроме того, работа актера в кино отличается от работы в театре. На сцене, где видна вся фигура, в самом деле нужно было бы обосновать, как расположены ноги. А тут снимает-

ся крупный план лица, зрителю мои ноги не видны — и пусть они хоть на коленях стоят, лишь бы мне лицом сыграть что нужно.

(Кстати, Эйзенштейн терпеть не мог слова «оправдывать». Он говорил: «Это преступник оправдывает свои поступки, а актер — обосновывает!»)

Удобно ли это актеру? Если он не обладает необходимой техникой, не владеет своим телом — ему в любом положении будет неудобно. А если даже немного неудобно сначала — надо преодолеть это. Сам же потом радоваться будешь, глядя на экран.

Вопреки всем легендам, Эйзенштейн свободы актера не сковывал. Иные режиссеры приходят на репетицию, а сами еще не знают, чего они хотят. Такие предлагают актеру: «Давайте почитаем» — и ждут, что актер сам придумает, цепляются за его предложения. А актеры любят это! Эйзенштейн был не таков, он уже так прожил роль, так проиграл ее в своем сознании, что видит ее и в целом и в деталях, предлагает выношенное. Вот тут-то и нужно понять его, прожить вместе с ним. И тогда, сам того подчас не замечая, приходишь к тому, что ждет Эйзенштейн, и ощущаешь радость творчества и полную свободу.

Но некоторые актеры больше всего любят свои придумки, не очень считаясь с тем, соответствует ли это замыслу в целом. С такими актерами Эйзенштейну было трудно, и им было трудно с ним. Наверно, отсюда родилась легенда о том, что Эйзенштейн «давит» на актера. Что касается меня, то я не чувствовал над собой никакого насилия — мне было легко. Я принял замысел Эйзенштейна, и внутри общего рисунка роли он давал мне полную инициативу для импровизаций и предложений. Лишь бы они шли в том же направлении, что и его замысел. Я приводил пример с ловлей мух. Вот другой. В эпизоде пира, сидя на троне, я икнул. Эйзенштейн тут же весело закричал:

— Натурализм! Но это правильно.

И оставил «мой» дубль в фильме.

Ансамбль очень разных по воспитанию и опыту актеров потому и получился, что фильм был заранее точно продуман и выполнен Эйзенштейном. У него загодя было определено место каждого человека. И он вдувал свою душу в этих очень разных людей, которые могли бы и не «смонтироваться», играй они «свободно». А половинчатости, непринципиальности, компромиссов Эйзенштейн не признавал. Даже в мелочах.

Когда снималась сцена убийства Владимира Андреевича, пропал крест, который был надет на мне. На общих планах, тайно от Сергея Михайловича, решили надеть на меня другой, поменьше — авось не заметит. Опасаясь гнева Эйзенштейна, я решил прикрывать крест левой рукой. Эйзен смотрит в глазок камеры и кричит:

— Принц, как у тебя ручка левая будет?

Я отвожу левую руку и прикрываю крест правой.

— А правая?

Проделываю обратную манипуляцию.

— Ты что, не можешь обе руки сразу отвести?

Конечно, он заметил. Крест так и не нашли, и Эйзенштейн отменил съемку. Он сказал мне:

— Нельзя снимать. Если раз пойдешь на компромисс, потом не выберешься. Это только кажется, что ты на дальнем плане — в кино все на крупном. И никогда не говори «Снимем как-нибудь»...

И улыбается.

Он часто улыбался, шутил — был жизнерадостен в творчестве, потому что многое в природе было для него ясно, ясно в своих противоречиях. Он улыбался понятности и ясности мира. По-видимому, это свойство всех истинных гениев. Поэтому, я думаю, был жизнерадостен Эйзенштейн. Работа с ним оказалась для меня не только школой актерского мастерства. Она навсегда осталась во мне творческой радостью.

СЕРАФИМА БИРМАН

Неотправленное письмо

В один из последних дней апреля шестьдесят шестого года из Центрального Государственного архива литературы и искусства мне вручили копию письма, датированного 17 мая 1944 года. Вот оно:

«Стрекоза!

Не взыщите за жестокость. Вы сами избрали эпистолярный тип обращения — а на бумаге все звучит жестче:

Два слова о К[онстантине] С[ергеевиче] — он божество не из моего капища: не общался с ним, а боготворить по передачам не умею: страдаю болезнью Фомы — люблю вкладывать пальцы в раны.

Однако не спорю и вполне допускаю, что в К[онстантине] С[ергеевиче] все достоинства продукции вдовицы Клико (есть такая марка французского Абрау-Дюрсо).

Шампанское немыслимо без пены.

Но нужна пропорция в ее количестве. И непременно искристость над ней. Последователи К[онстантина] С[ергеевича] помчались за пеной и в своем рвении так в пене и завязли.

Даже не разглядев, что пена у них чаще всего мыльная, в лучших случаях пивная, и увы! Никогда [не] пена великолепного бешенства! Чем больше пены, тем ничтожнее количество напитка.

То, что я делаю и что я хочу, относится к напиткам без пены: я ищу чистого спирта. Прозрачного и обжигающего.

Совершенно не понимаю Ваших обвинений, что я Вам не изъясняю, что нужно было в «Золотой палате».

С первого дня я Вам твержу совершенно точно, что требуется от Ефросиньи, а Вы, простите, занимаетесь тем, что взбиваете пену из той трактовки «румян и белил», которая Вам затесалась в голову наперекор всем замыслам (да и «рассудку вопреки») и жертвой чего уже дважды пала сцена с Курбским.

Из наследия К[онстантина] С[ергеевича] Вам бы надо было полистать главу о штампах, ибо весь «набор» в «Золотой палате» склеен из все тех же «бирмановских» штампов, которые мельтешат в разговоре Ефросиньи с Курбским.

Мне кажется, задача «Золотой палаты» настолько отчетливо ясна, что при *доброй воле,* а не при *«непротивленческом» пленении собственными штампами* — исполнение ее более чем доступно актрисе, которая, слава богу, уже успела выйти из пеленок!

Где боярыня?

Где глава рода?

Где каменная баба?

Где царственность?

Где матриархат?

Почему-то в последних съемках в соборе это все получилось (несмотря на ярость исполнительницы!) — а в «Золотой палате» просто постыдный рецидив, недостойный памяти вашего кумира, все того же К[онстантина] С[ергеевича].

На этой *основе* — любая расцветка — радушие хозяйки, опьянение демонизма, все, что нужно по ходу действия, но ни изгиляющаяся сваха, ни Смеральдина, ни извивающиеся светляки из «Сна в летнюю ночь» Алексея Попова — здесь вовсе не к месту.

За дальнейшие сцены я не боюсь, а эту как-нибудь, если не удалось «водою и духом», то клеем и ножницами пристряпаем до относительно пристойного вида.

Так что не терзайтесь, мадам. Меньше витайте в пене и тянитесь к *прозрачной обжигающей отчетливости* спирта, недаром прозванного дикарями «огненной водой».

Навсегда у Ваших ног.

ГНОМ».

Мне кажется, что у читателя этого послания неизбежно возникнут три вопроса:

Кто отправитель?

Кто адресат, то есть кто «стрекоза»?

Почему написано это письмо?

На первый вопрос отвечаю: «Гном» — это *Эйзенштейн,* тот, чье имя навечно связано с историей развития советского и мирового искусства. Тот Эйзенштейн, самобытное дарование которого, нежданность творческих открытий, наконец, сама судьба этого дерзновенного художника с блеском его викторий и пропастями падений, — все это влекло, влечет и будет влечь к себе острое внимание всего культурного мира.

На второй вопрос: кто адресат? Или иначе: кто «Стрекоза»? Отвечаю: я.

На третий вопрос: почему написано это письмо? — отвечаю «утилитарно»: это письмо было немедленным ответом на мое письмо, доставленное ему 17 мая того же сорок четвертого года. Но я этот ответ Эйзенштейна не получила и впервые прочла лишь в шестьдесят шестом году. А *почему* оно было написано, могу ответить не сразу, а лишь очень-очень-очень издали...

...С Эйзенштейном, лицом к лицу, встретилась я совершенно случайно, почему-то оказавшись на студии «Мосфильм» в один из дней натурных съемок «Александра Невского».

Такие фантастические слухи ходили об Эйзенштейне, что показалось совершенно закономерным для него проводить съемку фильма о Ледовом побоище в знойный до раскаленности день московского лета.

Съемка шла не в павильоне, не в декорациях, а на воздухе под солнцем...

Я остановилась, пораженная тем, что под этим солнцем земля была покрыта снегом (потом мне объяснили, что поваренная или какая-то другая соль так прекрасно сыграла роль снега).

Меня удивило, что Эйзенштейн подошел ко мне, будто встречался со мной раньше. Что он говорил мне? Что я ему? Абсолютно не помню. А вот что смотрел он на меня как-то испытующе, этого я не забыла. Так и осталась память о первой моей встрече с Эйзенштейном, как фотоснимок, выцветший на июльском солнце. А все же он, Эйзенштейн, внешне больше чем самоуверенный, внутренне показался мне тревожным, будто шел по проволоке...

Мне и в голову не могло прийти, что когда-нибудь встречусь я с ним в общей работе.

Но это случилось. Телефонный звонок раздался в один из летних дней сорок третьего года. Я взяла трубку: со мной говорил Моисей Никифорович Алейников, с которым я была раньше немного знакома. После обычных телефонных «преамбул» он сообщил мне желание С. М. Эйзенштейна, чтобы я взялась за роль Ефросиньи Старицкой в фильме «Иван Грозный» (съемки производились в Казахстане, в Алма-Ате).

Для меня всегда казалась немыслимой разлука с театром, с коллективом: я вся корнями врастала в жизнь театра, деля его радости, невзгоды, а главное — его сознательный труд.

Но с некоторых пор эта неразлучность с театром перестала казаться мне нерушимой. В Театре имени Ленинского комсомола стало мне нерадостно. Как странно, что в тяжелейших бытовых условиях эвакуации было полное единодушие, стремление к тому, чтобы стать поистине Театром. В Фергане мы все жили в помещении театра, каждый за рогожными «стенками», а в апреле сорок третьего года вернулись в Москву, разошлись по своим квартирам

и этим как бы раскрошили целостность эвакуационного единения — творческого и человеческого. Я всегда была излишне впечатлительной. Грубое, в особенности несправедливое отношение ко мне и к кому-либо всегда рождает во мне стремление уйти — от человека ли, от коллектива ли. Потому Алейникову и не пришлось тратить слов: согласие мое получил он молниеносно.

Алейников уехал в Алма-Ату. Прощаясь, сказал, чтобы я ждала вызова.

Тревожно, чудно́ и чу́дно вдруг порвать с привычным. Как-то заново чувствуешь жизнь, бескрайний ее простор, бесконечность ее возможностей. И я ждала вызова. Ждала неведомого...

Проходили дни, недели, месяцы — молчание. Влезай, значит, в прежнее твое существование!..

Но в один из первых декабрьских дней в трубке телефона снова раздался голос Алейникова, на этот раз без «преамбул»:

— Серафима Германовна, так когда же вы едете?

— Никогда.

— Что такое?!

— Душа моя устала от ожидания и теперь отдыхает. Спит!..

Конечно, такой ответ показался бредовым разумному, деловому Алейникову, но он, ко всем своим положительным качествам, обладал еще и дипломатическими способностями: им были приложены все силы красноречия, чтобы образумить меня. Я слушала, но его доводы за поездку мне были почти скучны.

Перелом произошел лишь после того, как до сознания дошла истинная причина полугодового моего ожидания: не Эйзенштейн, передумав работать со мной, не счел нужным уведомить меня об этом. Нет! Эйзенштейн не отрекся от меня. Моя кандидатура не только резко, но ультимативно была отвергнута в Кинокомитете. Я была заменена другой актрисой, по общему и, очевидно, искреннему убеждению, более роли Старицкой соответствующей.

Эйзенштейн *вынужден* был согласиться. Но, проработав почти полгода с рекомендованной ему актрисой, талантливой, но физически хрупкой (а ведь снимался фильм летом и в Казахстане — пудовые шубы сколько от нее сил требовали!), перестал надеяться на счастливый исход и снова поднял вопрос обо мне.

Не столько из слов Алейникова, как из его интонаций я восприняла то опасение, с каким начальствующие лица дали свое согласие на запрос Эйзенштейна. Оно было дано потому только, что иначе работа встала бы, потерялся бы ритм, а это могло привести к полной катастрофе.

Страшно рисковал Эйзенштейн, добившийся вынужденного согласия, — это я тоже извлекла из тона Алейникова.

Я произвела учет всего того, *что* во мне *за* воплощение Ефросиньи (главы старинного рода князей Старицких), *что — против*. При толщинках мой высокий рост может быть плюсом.

А творческие данные?

Никогда в жизни не была самоуверенной, даже в самые счастливые периоды своей сценической жизни, но вера в себя, колеблемая порой до полного почти уничижения, все же вновь и вновь воскресала. Она не хотела умирать во мне. Это тоже — плюс.

Но лицо?

Смотрюсь в зеркало: лицо с чертами резкими, это мягко говоря. Лицо нервное — какая же я «боярыня»? Какая «глава рода»? Как это ни больно, но я понимала протест тех, кто не мог доверить мне одну из двух основных женских ролей фильма.

Их нельзя осудить — в кино глаз сильнее уха: подходящая к образу внешность — семьдесят процентов успеха.

У радиовещания — слушатели; театр и кино рассчитывают на зрителей. Во всяком случае, момент первого появления актера и в театре и на экране решает многое. Правда, зрители не все одинаковы: не все хотят зрить только видимое, многие стремятся различить внутренний мир воплощаемого актером образа.

Надеждой под видимым обнаружить внутренний и истинный мир образа только и поддерживалось мое решение взяться за роль, несмотря на многое во мне для роли недостающее, даже противопоказанное ей.

Алейников доставил мне сценарий. Я читала его медленно, как бы впитывая в себя каждую его строчку, в особенности ту, какая касалась Ефросиньи: *кто* она? *какая* она?

В крещенский вечерок так смотрит «младая дева» в два зеркала, чтобы в коридоре, образуемом расположением зеркал, увидеть суженого. Ефросинья — моя суженая — не явилась. Не представилась моему внутреннему зрению.

Только одна ее сцена захватила меня: когда Ефросинья, решившая, что подосланный ею убийца свершил свое дело — убил грозного царя, — вбегает в собор с криком: «Умер зверь!», но видит перед собой живого Грозного. Живой?!! Грозный — живой? А кто же в царском облачении простерт на земле? Кто приник к ней лицом? Кто это? *Кто?!!* Приподымает она недвижное тело, заглядывает в лицо — это Владимир! Это сын ее возлюбленный!!! Ошибся убийца и вместо Ивана сразил Владимира...

Мне показалось, что очень уж древнерусский стиль сценария может захолодить жизнь персонажей фильма. Какое-то излишнее напряжение чувствовалось в развитии действия, не хватало «прозрачных» моментов; светлых, которые подчеркнули бы темень тех далеких и жестоких времен...

Я была уверена, что Эйзенштейн во время съемок внесет изменения в им же написанный сценарий.

Такие люди, как Эйзенштейн, — явление редчайшее.

Его доверие ко мне, как и моя вера в него, звали меня к новому, почти неведомому мне труду киноактрисы.

11-го или 12-го декабря сорок третьего года я выехала в Алма-Ату...

14-го декабря из вагона московского поезда я вышла на перрон алма-атинского вокзала, вступив в новую эру своей сценической жизни — *«Ефросиниаду»...*

— Героиня! Героиня! — закричал Эйзенштейн, ринувшись мне навстречу. — Приехала! Здесь!

— Сергей Михайлович! — простонала я, обрадованная и устрашенная его, по-моему, преждевременной радостью. — Да вы хорошо помните меня? Мое лицо? Мой нос?

— Все на месте! Все на месте, — утверждал Эйзенштейн, как-то удивительно обрадованно оглядывая меня: будто получил наконец желаемое, добытое им с таким трудом.

Вот *то-то и горе, что «все на месте»!*

Не напрасно я предчувствовала те осложнения, какие могла принести и Эйзенштейну и мне нефотогеничность моего лица.

Встреча с оператором Андреем Николаевичем Москвиным была поистине ужасной: при первом взгляде на меня (еще без грима) он схватился за голову и застыл в полной неподвижности. Но оцепенение его мгновенно перешло в свою противоположность, когда Москвин повернулся к Эйзенштейну — так бесчинствует самум в песках пустыни...

Москвина охватило исступление при виде той, кого так долго и с таким упорством добивался Эйзенштейн: движения его рук, всплески их, взгляды, «швыряемые» в лицо постановщика, ядовитый шепот, переходящий иногда в бормотание, даже в крик, — все это звучало проклятием Эйзенштейну и смертным приговором мне.

Давно это было. Но и сегодня помнит сердце ожоги этой встречи.

Что у Москвина не было на меня никакой надежды, понял Эйзенштейн, поняли товарищи технических цехов, делово заинтересованные первой встречей актрисы и оператора.

Провалом моим был дискредитирован Эйзенштейн. Дискредитирован и *демобилизован,* так как знал, что Москвин отдал все свое сердце работе над «Грозным». Но, себя ли успокаивая, сострадая ли мне, Сергей Михайлович постарался всячески скрыть свое смятение: на цепи держал на своем лице улыбку, хотя она неудержимо рвалась к немедленному бегству.

Элегантно растягивая слова, Эйзенштейн обратился к человеку с добрым русским лицом (кажется, назвав его «Васей») и попросил «заняться» мной. Это был гример-художник Василий Васильевич Горюнов.

И вот наступил день пробы грима Ефросиньи. Грим не вышел! Мастерство гримера, изобретательность, сила его желания вывести всех нас из тупика не принесли желанного — грим не вышел. Да и

показывалась я в наскоро подобранных костюмах, не дарующих, а отнимающих сходство с образом.

Грим и не намекал на «главу рода». Я оставалась безликой. А это означало бедствие!

Сергей Михайлович вызвал меня к себе, долго смотрел на меня:

— Серафима Германовна, не выходит. Вместо царицы в парче вы — стрекоза в целлофане.

(Вот откуда обращение «Стрекоза» в письме Эйзенштейна.)

Долго мы молчали.

Я нарушила молчание:

— Сергей Михайлович, вы понимаете, что моего провала не простят не только мне, но и вам? Так я уеду в Москву. Ищите другую.

Вместо ответа он снова стал всматриваться в меня, будто рентгенизировал, будто гадал: что будет, если я действительно останусь? С интонацией, лишенной обычных человеческих эмоций, произнес:

— Погодите... Посмотрим еще...

И все. Я вышла от него, перешла лестничную площадку и, очутившись в своей комнате, рухнула на диван. Затем приняла позицию покойницы, сложив на груди похолодевшие руки, — все для меня было кончено.

Не помню, долго ли продолжалось такое состояние. Прервалось оно стуком. В комнату вошел Василий Васильевич Горюнов.

Он знал положение дел и совсем не удивился, что я безжизненна.

Посидел у моего «ложа». На милом лице его отразилось напряжение мысли и движение чувств.

— Вот что, — сказал он, — а ну, давайте еще раз попробуем? А? Еще раз? А?

— Нет! — прохрипела я. — Нет! Нет! Ничего не получится! Ничего! Нет! Нет! Нет!!

Но Горюнов настаивал:

— А вдруг? И другие помогут. Завтра воскресенье. Выходной. Вот мы и попробуем. Не отказывайтесь... Зря! Ведь большое дело может пострадать...

«Ведь большое дело может пострадать!» Простые слова, и не эффектна интонация, с какой их произнес Василий Васильевич. Она была антитезой всему псевдогероическому: все в ней сверху было тихо, скромно, а снизу — глубокие корни исконно творческого отношения к труду: «Большое дело может пострадать». Как же посмела бы я ослушаться?!

И состоялась *«еще раз»* проба грима. В мерзлом павильоне Ала-Тау собрались гримеры, парикмахеры, художница Лидия Ивановна Наумова, портнихи, осветители, фотограф Виктор Викторович Домбровский... (Мне стыдно, что не могу перечислить поименно всех тех людей, которые отдали свой выходной день, чтоб отстоять своего

«Грозного», своего Эйзенштейна, чтобы избавить работу над фильмом от проволочки, себя — от печали: они *любили* работу, интересовались ходом ее.)

Эйзенштейна многие обвиняли в индивидуализме: быть может, в этом есть некая и довольно большая доля правды, но почему же тогда добивался Эйзенштейн творческого подъема не только в актерах, но и в технических цехах съемочной группы?

Индивидуалисты от «подчиненных» добиваются безоговорочного исполнения всех своих требований, но *самодисциплина* рождается не по приказу, а любовью к общему делу.

Самому незначительному работнику умел Эйзенштейн сообщить достоинство участника общего дела.

Не словами — делами доказана была эта общая заинтересованность хотя бы в случае, о котором идеть речь: не о холоде павильона говорил пар, клубами вырывавшийся вместе с дыханием людей в то воскресное утро, а об общем стремлении добиться лица Ефросиньи.

И добились.

На другой день еще за дверью крик Эйзенштейна: «Ура! Ура!» — и нетерпеливый стук в дверь уже говорили о какой-то большой радости.

С этим ликующим криком благой вести вбежал в комнату Эйзенштейн и протянул мне кипу фотоизображений Ефросиньи — грим был найден!

А как же Москвин? Андрей Николаевич? Как он себя теперь чувствовал?

Крутым человеком был этот талантливый оператор. Не хотел он отказываться от своих первых заключений на мой счет. Упирался...

Как-то раз на съемке к нему обратился Эйзенштейн:

— Хочу «крупешник» Серафимы Германовны в этом кадре чтобы вы сделали. (То есть чтоб Москвин снял крупным планом мое лицо в гриме.)

Пауза...

— Пленка кончилась... — странным голосом произнес Москвин.

— Съемка отменяется, — по дороге к выходу из павильона спокойно выговорил Эйзенштейн, — оператор не обеспечил ее необходимыми материалами, как, например, пленкой...

Я прекрасно помню нервную судорогу на лице Москвина.

Второй режиссер «Грозного» Борис Свешников, взволнованный происшедшим, растерянно обратился ко мне:

— Это не из-за вас, Серафима Германовна...

— А я и не думаю, что из-за меня, — произнесла я, для себя необыкновенно спокойно, даже больше чем спокойно. — Я только

думаю, что не заслуживаю такой грубости, что имею некоторое право на внимание к себе.

Думаю, что это происшествие все же запомнилось Москвину.

Прошло довольно много времени, и стало ясно, что он не может освободиться от сознания бессмысленности своего выпада.

Раздумывая над чем-то нерешенным, Москвин обычно насвистывал без всякого мотива.

Как-то на одной из съемок, зацепив меня беглым и странным взглядом, он отошел в сторону и, продолжая насвистывать, долго разглядывал что-то на стене, в данный момент ему абсолютно неинтересное, и, наконец, буркнул, не поворачивая головы:

— Ненавидите?.. — (Свист.) — Отчего? — (Тихий свист.)

— Оттого что вы ненавидите меня...

Свист замер, и снова возник, и снова прорвался бурканьем:

— Наоборот!..

Продолжения в тот раз не было.

Москвин не говорил плавно, ровно, он «выбрасывал на прилавок» обрывки своих мыслей, клочки чувств.

Изредка стал он звать меня «мадам», выражая тем свое внимание.

Ну, и я, конечно, не держала зла: начала понимать сложный характер Андрея Николаевича.

Весна размягчает сердца, как солнце — заледенелую землю: одна молодая осветительница принесла мне с гор маленький букетик первых подснежников. Сергею Михайловичу и Андрею Николаевичу я уделила по два цветка.

Сергей Михайлович ткнул подснежники в петлицу, и они тут же от немилосердных «пятисоток» сморщились, а Андрей Николаевич держал их в стакане с водой. Дня через два он, глядя на меня, брезгливо проворчал:

— В воду их — цветочки ваши... поставил... берег... а они — дьяволы — завяли...

Самое сильное, что я от него за все время услышала — это после одной сцены Ефросиньи:

— Мокро... от вас... под глазами... стало у меня... Черт те что!..

Мы с Андреем Николаевичем вместе ехали в трамвае на похороны Сергея Михайловича. Мы единились нашей утратой.

— Больше в Москву... не приеду... Никогда... — сказал Москвин.

А теперь и Москвина нет...

«Ефросиниада»

Несколькими строчками одного из моих «стихотворных произведений», посвященных Эйзенштейну, исчерпывающе сказано, что значила для меня работа над образом Ефросиньи, что значил для меня Сергей Михайлович Эйзенштейн — режиссер.

Вы — есть,
Вас — нет —
Вот чет и нечет
Моих алма-атинских дней.
И роль и жизнь — чередованье
То светлых красок,
То теней.

Я чрезвычайно взволнована тем, что Эйзенштейн сохранил в целости мои «вирши»: ведь они — документы, они — своеобразный дневник, они — контролеры вспоминаний. Легко исказить былое: сгустить тени или пересахарить то, что было истинно добрым. Мне хочется избежать подобного искажения, и вот не только вполне разумные, вполне деловые мои три письма к Эйзенштейну, но и некоторые из коротких рифмованных моих посланий к нему пусть послужат ориентирами для памяти.

Мы очень редко разговаривали с Сергеем Михайловичем: я не хотела или не умела попасть ему в тон — шутливый и даже чуть-чуть насмешливый. Мне хотелось именно с ним говорить об искусстве, о наших репетициях, о моем репетиционном самочувствии, узнать, как он относится ко мне в работе. Но не было чувства равенства между нами, чтобы серьезно и искренне разговаривать. Вот почему все мысли, чувства, сомнения, тревоги я выражала письменно. «Эпистолярный тип обращения» — так назвал Эйзенштейн в своем единственном письме мой способ общения с ним.

Как разнятся обращения к Эйзенштейну «стихами» от обращения к нему письмами, хотя тема одна: *трудно* идут репетиции и съемки.

Не получается то, чего друг от друга ждали. Не сбываются надежды обоих. Эйзенштейн раздражен и огорчен: я подрываю его авторитет — ведь, как на скачках, он «поставил» на меня — актрису.

Что чувствую я?

Стыд.

Мучительно осознавать, что не оправдываешь доверия.

Такой невосприимчивой, как на репетициях «Грозного», не помню себя.

Почему мне больно? Почему даже страшно?

Сергей Михайлович требовал, чтобы я была «главой рода», «каменной бабой». В статических сценах я его устраивала своей Ефросиньей. Но там, где темные страсти владели «послушливой» душой этой властолюбивой женщины, там в душе Бирман был камень, а не грозы и шквалы Ефросиньи.

Было то, что я называю двухмерностью, то есть только подобающим выражением лица или, что красноречивее, — «потемкинскими деревнями»; хлеба там не спечешь, щей не сваришь.

Эйзенштейн тяжело переносил мою неподатливость, считал меня упрямой, возможно, что и тупой.

Мне было больно, что я не оправдываю его надежд, оттого репетиции становились все безотрадней для меня и для режиссера.

Может быть, следует навсегда в архиве ЦГАЛИ оставить покоиться стихотворные записи тех дней, тех репетиций? Нет, это было бы неверным. Полушутка имеет право на жизнь: ведь «собака под енота» все же греет в мороз.

Эйзенштейн не выражал свое разочарование мною в масштабах, тому соответствующих. И я не хотела в открытую показать свое отчаяние. Результат — послание, так сказать, в «стихах»:

Сказали мне вчера пред съемкой
При всех. С брезгливым выраженьем глаз:
«Закрыли мне царя! Испортили мне пленку!»
Вы правы: делово и юридически,
фактически, логически и всячески.
Вы правы. Точка.
Все ж...
Не только не прощаю, но даже обвиняю вас:
Когда ругаете за дело
И жалите, но с жалостью, ну, ладно, я стерплю.
Но выговор сухой? И вы, как «завотделом»?!
Бездушность вам — художнику — я не прощу.
Не соглашусь на то, чтобы в работе
Остаться без надежд. без красоты:
Жизнь не построена на сумрачной заботе:
Я не хочу пройти пути без золотых ковров Мечты:
Поймите по себе, что людям очень трудно,
И не ворчите на зависящих от вас:
Ведь радости «паек», как свет лучины скудной.
Тревожно... Тяжело... Темно и без сердитых ваших глаз.

Сергей Михайлович никогда ни словом не обмолвился насчет моей «поэзии», при встрече со мной после очередного послания он только насмешливо улыбался. Но все же не порвал ни одной из этих как бы шутливых страничек.

Они были «эзоповским языком»: о трудном так было легче говорить с этим неразгаданным мною человеком.

Думается, что предельно серьезно Эйзенштейн говорил с людьми только такого высокого творческого роста и значения, как Мейерхольд, Прокофьев, Чаплин. И с Москвиным, может быть?

Но и с этими дивными людьми он говорил душевно, мне кажется, только о сфере искусства. Не представляю, чтобы перед кем-нибудь из них Эйзенштейн заплакал, выразил бы безмерную радость. «Камуфляж» — неискоренимое свойство Эйзенштейна: утаить, зарыть, похоронить то, чем полно его чуткое сердце.

В искусстве не заблудитесь в планетах —
Вы зрячий там,
Вы ясновидящий,
И знаете, куда идти.
Так почему же вы в тенетах
Своей единственной души?

Он не любил откровенности. Избегал ее. Свое внимание выражал шутливо. Вот, например, как он отнесся к строке: «Я не хочу прой-

ти пути без золотых ковров Мечты». Как-то, свободная от съемок, читала я что-то у себя в комнате. Была уже ночь. Вдруг за мной прибегают из студии: «Скорей! Скорей! Сергей Михайлович требует».

Бегу. Вхожу в павильон, изображающий собор. И... предо мной расстилается парчовая дорожка метров в сорок длины. Я поняла: это мои «золотые ковры Мечты». Меня подхватывают с двух сторон и ведут к трону... Но на трон я не села. Очень тихо произнесла: «Шутка? А я не шутила...» И направилась к выходу.

Нет! Я не упрямилась. Я очутилась в неведомой мне творческой стихии. Хотела постичь ее законы, но была не в силах этого добиться. Я не имела сил *изнутри* оправдать то внешнее, что устроило бы двух замечательных художников — Эйзенштейна и Москвина.

Страшно даже признаться, но я преодолею страх и скажу — *меня почти не увлекали отснятые и отпечатанные кадры* «Грозного», уже одобренные Сергеем Михайловичем. Они не хватали за сердце. А обязаны были хватать.

Недавно прочитанное, меня поразило высказывание Л. Н. Толстого о задачах искусства:

«Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство» [1].

Соглашаюсь с определением миссии искусства Толстым, но не могу согласиться с тем, чтобы лишать искусство его сил радовать, ужасать, утешать, веселить людей. И думаю, что только эти разнообразные силы, как ветви с зелеными упругими листьями живым делают ствол, и сердцу человека помогают внять самой сложной мысли произведения.

Да, я холодно глядела на некоторые кадры «Ивана Грозного».

Но вот в один из дней просмотра материала я как бы прозрела и увидела чудо искусства Эйзенштейна: Владимир Старицкий, сын Ефросиньи, в царском одеянии, со свечой в руке, идет в Успенский собор. К заутрене. Туда же, на некотором отдалении, накинув черные монашеские рясы на цветную богатую одежду, как черные тени двигаются опричники...

А в соборе инок... Иноку (его очень хорошо играл В. Балашов) было внушено митрополитом (А. Мгебров был тоже очень хорош в этой роли), что убийство Грозного будет светлым деянием. Царская одежда Владимира вводит инока в роковое заблуждение: вместо Грозного он убивает Владимира.

Потрясающие кадры. Жутко все в них: и шаги Владимира навстречу смерти, и свеча в его руке, и серое-серое утро. И на фресках стен зловещие лики святых, беспощадных к людям.

---

[1] *Л. Н. Толстой,* О литературе. Статьи. Письма. Дневники, М., Гослитиздат, 1955, стр. 483.

Один, один Владимир... Беззащитный...

Мысль сцены — «И от судеб защиты нет».

И я постигла, глядя на эти кадры, степень и мощь мастерства Эйзенштейна. Разительно его дарование, когда беспредельная мысль вступает в союз со всемогущей наивностью фантазии.

Вечером, при свете толстой восковой свечи (из реквизита «Грозного»), заливаясь слезами, я написала Эйзенштейну свое первое письмо, правдивое, как исповедь, и потому порой даже дерзкое по своей откровенности:

«Дорогой человек,
я живу за двумя стенами от Вашего жилья — мне надо только перейти площадку и два раза постучать у дверей Вашей коммунальной квартиры, чтобы поговорить с Вами. Но я этого не хочу — *говорить* не хочу. Хочу писать. Письмо позволяет брать барьеры скучного и очень некрасивого быта, а также позволяет мысли не терять своих сил на тех часовых, — какие приставлены к душе слушающего. И письмо можно прочесть несколько раз, а затем (за ненадобностью) порвать. Лучше сжечь — это самая благородная смерть письма — кремация.

Тема этого письма — искусство.

Я думаю, что искусство тем и прекрасно и нужно, что оно лезет в земную грязь, и пошлость, и жестокость и, не марая себя, очищает.

Итак, к делу.

Все это из-за сцены с «проходом» Владимира и опричников... Что-то, спавшее во мне, проснулось... Я люблю в искусстве только чудеса — какие бы они ни были и от чего бы ни взяли начала: от содержания ли взволнованной души? Или глаза, способного зрить скрытое? Выявить спрятанное — за этим охотится художник, какого бы толка, какого вероисповедания в искусстве он ни был — лишь бы художник.

Так вот, Сергей Михайлович, не ушли вы от души — от зрения души — именно души, а не мастерского расчета-учета. В этом куске своей огромной работы Вы — человек без метки, без тавра, без торгового знака своей фамилии.

Самые большие мастера тогда поистине большие, когда их произведение — не их «мануфактура», а новорожденное их творческой природой.

Павел Петрович (Кадочников — Владимир Старицкий. — *С. Б.*) тоже поддался непосредственному Вашему ви́дению этого куска. И кусок этот горит. Во всяком случае, во мне он отразился дрожью. Я ведь не говорю о «публике». Она раздаст свои хвалы по своему вкусу.

Когда я посмотрела следующий в показе кусок (казнь Колычевых), исчезло марево, растаяла волшебная пелена, туманящая, но и раскрывающая, и стало мне скучно. Я не хотела Вам этого гово-

рить под руку. Знаю — это мешает. Действует, как подножка. Я никогда не захочу причинить вред Вашему всяческому самочувствию: вольно или невольно вы призвали меня к жизни в трудный момент моего творческого пути. Я не забываю зла, но всегда помню доброе. Поэтому я хочу, чтобы в дальнейшей Вашей работе над «Грозным» Вы были бы внимательней к «подноготной» образа. Не только к яви. Но к снам. Очень трезвые актеры. Не пропускайте трезвости. Не допускайте линейности. Двухмерности. И в себе этого не пропускайте.

Тогда *монотонны* мелодии жизни. Однообразны инструменты — не спасет и Прокофьев: «Звуки души и сердца, выраженные словами, — сказал Гоголь, — разнообразней всех звуков оркестра». Я не «интервентка», не вторгаюсь к Вам в работу, боже меня сохрани! Я не хочу отнять у Вас атома веры в самого себя — я чувствую, вы все же — раненый. Подлеченный, но не излеченный.

Я потому пишу Вам, что, во-первых (как Вы позавчера изображали «саркастически» девушку на экзамене), во-первых, я люблю искусство. Только искусство я зажимала до судорог в кулак, зная, что, теряя искусство, теряю все. Счастье перепадало мне редко. Я не знаю, как за ним охотиться и как его держать. Знаю, что оно не приходит в простертые руки, а подчиняется чаще простому хватанию, почти как курица, редко как Жар-птица.

Во-вторых, я пишу Вам, — знаю, что Вы это поймете, а я хочу Вам доброго. Я говорила Вам, что не взираю на Вашу маску. Сквозь дырки на Вашей изношенной от частоты употребления при встрече с людьми маске я ясно вижу: тоску и мечту. Пожалуй, это самый лучший двигатель в творчестве.

Но тоска и мечты без изоляционного провода и в неумеренных дозах опасны для благополучия.

Не смотрите как на анекдот на это письмо. Это движение души. А душу мою толкнули вчера несколько кадров Вашей картины.

Я ни на что не навязываюсь, ни в друзья, ни в советчицы, ни (страшное слово!) — в консультанты. Нет! Я не выдержала бы *ни одной* из этих обязанностей. А так — тронулось что-то в душе и двинуло мою руку, и я написала Вам это письмо, смотрите, какое длинное! Не хватит на другие, более обыкновенные письма? Плевать! Я ведь протестую против умеренности и аккуратности. Во всем: в жизни и в искусстве. Но безмерно люблю меру, выдержку, такт,

поэтому

«закругляюсь».

Серафима Бирман.

Алма-Ата, 14 февраля — ровно два месяца, как я снимаюсь в картине «Иван Грозный». Не привыкла к самообладанию — руки дрожали — вот почему так неясно написано».

Это мое письмо осталось безответным...

Трудно!..

Прошли февраль, март, апрель... Та же подавленность на репетициях и съемках владеет моей душой.

Готовишься накануне, намечтаешь, радуешься: это так!

Приходишь в павильон загримированная, пробуешь выразить перед аппаратом то, что намечталось за бессонную ночь, — не туда! Не то!

Я снималась в кино не часто, но никогда мне не было так тяжело, как в этот раз, — Эйзенштейн резко отличался от тех режиссеров, с которыми я встречалась раньше, — от Протазанова, Барнета, Пудовкина, Юткевича, Козинцева. Их репетиции были схожи с репетициями в театре — здесь же я не могла постигнуть, как добиться воплощения образа, режиссером и мною желанного? Несвойственное мне равнодушие, доходящее до тупости, не покидало меня. Тормозило ход работы. Я искала причину, почему моя душа, душа актрисы, в оковах?

Черкасов, Жаров легко понимали Эйзенштейна или делали вид, что понимают. Вернее все же — первое. Черкасов так счастливо снялся в «Александре Невском», а Жаров, человек одаренный и веселый, с охотой и свободой воспринимал самые неожиданные указания режиссера. Амвросий Бучма приехал на съемки в Алма-Ату, еще не вылечившись от воспаления легких. Жил он в номере нетопленной гостиницы. Ему был опасен промозглый холод номера и температура в студии, где он переодевался для роли Алексея Басманова. Кольчуга была такой тяжести, что только плечи богатыря могли бы ее выдержать, Бучма же подгибался под ней. И еда была невзрачная. А Бучма снимался и днем и ночами, так как ограничен был сроком командировки. Снимался с огромным интересом — высоко ценил он работу Эйзенштейна.

А. А. Мгебров (мне казался он пришельцем из какого-то далекого времени...) был в восторге от встречи с режиссером-новатором.

Молодые актеры Владимир Балашов и Павел Кадочников репетировали свои роли легко, беззаботно.

Пожалуй, только у Михаила Кузнецова возникали какие-то возражения постановщику — высоко ценя режиссерское дарование Эйзенштейна, молодой актер, окончивший школу МХАТ, верный традициям и творческим заветам создателей этого театра, не соглашательски, а действенно пытался соединить в самом себе два течения в искусстве, только на первый взгляд друг другу противоречащие.

Ему было легче достигнуть этого, чем мне: он молод, проще смотрит на вещи, легче, чем установившийся человек, разрешает поставленные перед ним творческие задания постановщика.

Я задала себе вопрос, почему на репетициях Эйзенштейна я — в оковах? Почему мне на этих репетициях так трудно? Почему даже

страшно? Разве я страшилась формы? Нет, наравне с глубиной содержания я всегда любила рельефность и красноречие формы.

Я стремилась к «козырности» слов, произносимых на сцене, к «козырности» жеста, движения, позы.

Я знала, что слово, произнесенное без волеизъявления образа, неизбежно станет грязным комком, как та игрушка «У-ди-уйди!», когда из нее уйдет воздух.

Что же такое случилось со мной, что такой беспомощной я оказалась на репетициях с Эйзенштейном?

Не зная внутреннего мира Ефросиньи, я страшилась имитировать форму. А когда, не зная сердцем, *почему* так взволнована Ефросинья браком Анастасии и Ивана, я изображала волнение внешне, и пред глазами Эйзенштейна вместо его Ефросиньи Старицкой металась «изгиляющаяся сваха».

Могу ли я думать, что Эйзенштейн не знал, как пуста форма, лишенная содержания?

Но он не брал в расчет, что в театре форма *постепенно вытекает* из содержания.

Актерам театра страшны первые киносъемки. Состояние такое, как в спешную замену: напялен костюм заболевшего товарища, втиснуты в мозг слова роли, занавес открылся — лицедействуй!

В кино часто нет и речи о строгой последовательности освоения роли. Так, например, я начала свою работу над Ефросиньей со встречи с Курбским—Названовым. Названов уже задолго до моего приезда в Алма-Ату ознакомился с режиссерским методом Эйзенштейна и вошел в атмосферу работы. Для меня все было ново, неожиданно.

Как? Сегодня репетируем и сегодня же снимаемся? Да. Сегодня снимаетесь, потому что, как видите, в павильоне уже стоят декорации для сцен Ефросиньи и Курбского.

В душе моей паника: и сценарий читала пытливо, и внимательно слушала режиссера, но не было у меня еще *своих* мыслей об образе Ефросиньи, не было собственных приобретений от прочтения сценария, от режиссерских экспликаций. Не созрело еще... Так чего же было режиссеру ждать от актрисы кроме «бирмановских» штампов?

Замечательно полезно было то, что Эйзенштейн звал актеров в просмотровый зал, и мы могли видеть себя со стороны.

Но больно вот что: почему кроме текста Сергей Михайлович не познакомил заранее актеров с музыкой Сергея Прокофьева? Ведь она бы без слов («безглагольная песня мира» — выражение Шаляпина) сказала бы чрезвычайно многое, такое необходимое, такое драгоценное!

Музыка находит путь к сердцу актера и сообщает с необыкновенной ясностью и разуму и в особенности сердцу необходимейшие сведения...

...К Эйзенштейну-постановщику удивительно подходят слова Горького о Л. Н. Толстом:

«Если бы он был рыбой, то плавал бы только в океане, никогда не заплывая во внутренние моря, а особенно — в пресные воды рек» [1].

Самому Эйзенштейну по силам было мыслить высоко, видеть далеко, уметь и в шквалы доплывать к желанным берегам, но судьба Эйзенштейна-постановщика, как это ни парадоксально, вполне зависела от нас, актеров, зависевших вполне от него.

Эйзенштейн разочаровался в типажах: с теми, кто сидит на берегу, не поплаваешь даже по узенькой речке.

Только тот актер трудоспособен, кто понимает волнения жизни и умеет в соответствии с воплощаемым им человеком передать их со сцены или экрана.

Знаю, что Эйзенштейн именно самостийности, свободы ждал от меня, ведь оттого-то он и боролся за меня — Ефросинью, а получалось нечто с ожидаемым не схожее.

В Художественном театре долго шла «работа за столом». Не выходили на сцену, пока для актера не становилась ясной «волевая партитура» образа, то есть понимание, *чего хочет* герой в каждый миг жизни.

Мне так хотелось сыграть по-настоящему Ефросинью, жить ее жизнью, жизнью главы рода. Но нельзя играть существительное. Образ находится только тогда, когда определишь его хотения. Все мое внимание было направлено на то, чтобы выполнить требования Сергея Михайловича и Андрея Николаевича.

А их было много — этих требований: и глаза надо держать на определенном уровне, и сохранять ракурс головы, и в длинном одеянии подыматься по лестнице, не разрешая себе хоть на миг глянуть на ступеньки...

— Опять «воровской» взгляд? — слышится голос режиссера, а в нем горечь и раздражение.

Вынести недовольство Эйзенштейна было мне не по силам, тем более что я абсолютно понимала его правоту.

Что мне оставалось делать?

Я обратилась к нему с письмом.

«Май 17-е 44 года.

Сергей Михайлович!

При самом сером свете самого серого и холодного дня все же утверждаю, что в искусстве Вы мне бесконечно и нетрезво дороги — навсегда или временно, этого я не могу знать. Не смогу больше писать Вам «стихами» — они возникли импровизационно и незаметно задушились. Они были неуклюжи, но чрезвычайно правдивы, вот

---

[1] *М. Горький,* Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 1, 1951, стр. 359.

почему я их ни пред кем не стесняюсь. Потому что не могу продолжить «поэтическую» переписку — перехожу просто к переписке.

Почему же мне хочется Вам писать? Почему я рискую заставить Вас — и без того усталого, надорвавшегося человека — разбирать неразборчивый почерк и мои, как Вы выразились однажды, «туманные» мысли?

Может быть, это потому, что я хочу оправдаться пред вами, а может быть, потому, что мне очень дорог наш фильм. Да, пожалуй, это не две, а одна причина.

Когда я встречаюсь с Вами, то я не всегда сама собой: выходит или излишняя, мне не свойственная игривость, или некое косноязычие, которое тоже мне крайне неприятно. Писать легче.

Предисловие кончено, к делу.

Вы сказали мне (11-го мая, четверг), что я из-за своего упрямства испортила Вашу работу, пленку и свою собственную роль. На другой день я пошла смотреть материал — он оказался хуже, чем Вы говорили. Действительно «недостойный».

Как будто такой пустяк! — Мало ли случаев пересъемки! Но для меня эта моя «осечка» крайне-крайне тяжела. На такое ребро я поставила эту свою работу, так зависящую от Вас, что мне очень захотелось поговорить с Вами письменно, потому что я очень в Вас верю и доверяю Вам.

Все люди — в каком-то смысле — лоскутные одеяла, но бывают они с рождения своего сшитые из разных лоскутков, а бывают сшитые из одного цельного материала, и только жизнь впоследствии нашивает свои пестрые заплаты взамен причиненных ею же дыр. (Простите за отступление.) Вы мне кажетесь в искусстве цельным человеком. И себя я считаю в искусстве цельным человеком.

Так почему же у меня на экране получился мусор, хотя я ни о чем не думаю, кроме как о роли?

Почему я получилась нерадивой к Вам и к самой себе?

Почему я нарушила (в роли) связь, *чувство целого,* без которого не существует ни одно произведение искусства?

Почему мною содеяны эти преступления?

Вот что я отвечаю на эти вопросы: потому что не было повелевающей единой воли — Вашей воли (с которой я была бы совершенно согласна) — поясняю сейчас свою мысль: мне кажется, что было бы интересно Вам, даже при моих творческих оплошностях, все же *до съемки* справиться о моих «я хочу». Я абсолютно уверена в том, что мои «я хочу» побудителями имеют лишь творческие интересы, а не вопросы карьеры, тем более что и поздно мне сейчас «строить карьеру».

Я вижу, Вы — понятливый, чудесно понятливый, но Вы не поняли меня, не доверили многому во мне, и это очень мне больно, а главное — привело к тому, что на экране в «Золотой палате» я действительно поганая донельзя.

Не собираюсь свои творческие печали взваливать на Вас, но говорю только в пояснение: мои мечты о роли нередко и раньше и в театре бывали ославлены бредом. Сколько прекрасных мыслей погибло от холодных глаз, сколько горячих слов моих попадало в равнодушные уши и находило там бесславную смерть.

Я благоговею перед памятью Станиславского — он дал мне дыхание.

Когда я увидела Вас на работе, — под корою хохм, ненужного крика, ненужного деспотизма я различила Вас как *верного* искусству, как человека с призванием, — вот почему душа моя приникла к Вам.

Но иногда во мне растет упрямство ишака, и я говорю: «я права».

Виновата перед Вами, но другой виной: я не знаю, *душой* не осведомлена о Вашем замысле «Золотой палаты» — какая мелодия должна быть выполнена мною лично?

Ни для Вас, ни для себя мне не хотелось быть куклой, веревка от которой у Вас в руках. (Подчеркнуто мною сейчас. — *С. Б.*) Но я с предельной преданностью и «в строгом почерке» выполню собой — Ефросиньей все нотные знаки, все интервалы, все диезы и бемоли, какие нужны Вам — композитору — для звучания Вами создаваемой симфонии, но... я не знаю, что я должна делать.

Верьте, что нет во мне гонора.

На что же опереться мне, слабосильной духом? На «боярское окружение»? Оно сонно, прибито больным самолюбием, истерзано администрацией и жизнью — я их не сужу (это — о штатных актерах).

«Договорники», не все, но большей частью, считают себя «достигшими высшей власти». Ну, а красноармейцы? (Участники массовых сцен. — *С. Б.*) Им не до искусства: они хотят спать, есть, курить...

Да — Художественный театр!..

Бедный, бедный Художественный театр! Бедный Станиславский!..

«Он несколько занес к нам райских песен...». Беда тому, кто слышал хоть раз, хоть несколько «райских песен» Станиславского!

Я слышала их, а вот в «Золотой палате» просуществовала, как несвязные их — песен — ошметки. Без смысла.

А ведь «истинный горизонт» «Золотой палаты» — «Свадебка сему хозяину», то есть Ефросиньей организованное издевательство над молодостью, над союзом истинно любящих — молодого царя и Анастасии. Сколько страшного и разительного должно было выявиться в подтексте слова «Горько!» Я не разгадала не только тайный его смысл, а просто смысл.

Перед внутренним миром я секу себе голову. Перед внешним — я не виновата.

Письмо я пишу потому, что во многом Вы — родной.

Серафима».

Именно это письмо вызвало в Эйзенштейне острую обиду, следствием чего явилось письмо-ответ.

Оно насмешливо до жестокости. Сверившись со своей совестью, прихожу к убеждению, что оно не вполне справедливо.

Это казалось, вероятно, и самому Сергею Михайловичу — он так щедро посахарил его соленость «Стрекозой» и «Навсегда у Ваших ног». «Ваших» — с большой буквы!!

Это письмо Эйзенштейн мне не послал.

Почему?

Вот сейчас я решаю этот вопрос. *Почему* оно осталось неотправленным?

Человек и художник — такой, как Эйзенштейн, — не часто встречается в жизни и искусстве. От чрезвычайных не следует ждать общепринятого.

Почему боль принесло ему мое послание?

Одно тяжело: не так следовало бы Сергею Михайловичу говорить о Станиславском: огромная и непоправимая убыль, что Эйзенштейн не искал личной встречи со Станиславским, тогда он постиг бы, что Станиславский ему чрезвычайно нужен. Нашелся бы у них общий язык, разрешены были бы ими вопросы взаимосвязи формы и содержания, отношения между режиссером и актерами, естественности и сценичности.

Разве не было могучим в Станиславском чувство нового?

Разве не у сердца Станиславского Мейерхольд нашел тепло и доверие? И право на труд?

Разве не Станиславский вернул ему творческую силу, веру в жизнь, в людей, отчаявшемуся Мейерхольду, художнику-новатору, потерявшему себя?

А как досталось в письме Эйзенштейна нам, «последователям учения Станиславского»!! К нам безжалостен Эйзенштейн: «Последователи К. С. помчались за пеной и в своем рвении так в пене и завязли. Даже не разглядев, что пена у них чаще всего мыльная, в лучших случаях пивная, и, увы! Никогда не пена великолепного бешенства!»

А вот слова, обращенные ко мне: «Из наследия К. С. Вам бы надо почитать главу о штампах, ибо весь «набор» в «Золотой палате» склеен из тех же «бирмановских» штампов, которые мельтешат в разговоре Ефросиньи с Курбским».

Не препираюсь с Сергеем Михайловичем — он в полном праве был требовать от меня — «актрисы, которая уже, слава богу, успела выйти из пеленок», — творческого воплощения Ефросиньи Старицкой. Я не виню Эйзенштейна-постановщика, я печалюсь о тех условиях, в каких пока актерам в кино приходится работать. Самое невыносимое то, что загримированное лицо и костюмированное тело его показывается миллионам зрителей раньше, чем расшифровывается актером внутренний мир образа.

Штампами отвечает актер в ответ на насилие над его творческой природой.

Даже хлеб нуждается в последовательности процессов с мукой, дрожжами, солью или сахаром, чтоб получилось тесто. И требуется *огонь,* чтоб тесто превратилось в хлеб.

Разве я стала бы с Эйзенштейном говорить о Станиславском и мировом значении его системы, если б хоть тень усмешки или недоверия промелькнула в его глазах??

Гласом вопиющего в пустыне звучат вопросы Эйзенштейна в письме к актрисе Бирман, стремящейся воплотить Ефросинью Старицкую в его фильме «Иван Грозный».

Где боярыня?

Глава рода?

Где каменная баба?

Где царственность?

Где матриархат?

Эти законные требования режиссера и автора сценария били бы больно по сердцу актрисы, если б... если б не следовала за этими вопросами в самой непосредственной близости фраза: «Почему-то в последних съемках в соборе это все получилось...»

Не помню, чтоб было много репетиций перед съемкой сцен Ефросиньи в соборе. Помню договоренность об этих сценах с Сергеем Михайловичем. Пожалуй, это было в первый раз, когда без табели о рангах, а на равных договаривались режиссер и актриса перед репетицией, договаривались до съемки, а не спорили во время нее. Но самое главное было то, что эпизоды, какие предстояло заснять, были лучшими страницами сценария Эйзенштейна.

Эх, кабы можно было начать жизнь этой женщины сначала!

Не своими ногами идет Ефросинья за судьбой матери царя Владимира, а ведома, влекома к этой высоте жизненного положения страстью властвовать. Не пропала бы тогда сцена с Курбским, иначе бы тянулась рука, устанавливающая чашу с ядом, чтобы лишить жизни Анастасию, счастья — Ивана. Лишь бы себе да сыну счастья достать!

Не было бы в «Золотой палате» «постыдного рецидива, недостойного памяти Вашего кумира, все того же Константина Сергеевича»,— ну да что ж! — необратимо ушедшее время.

Есть сцены, которые не следует репетировать, а выразить их надо с маху; как чувствуется, так и скажется.

Удивительно счастливо, что на затяжные репетиции этих моих сцен в соборе не было времени: из Москвы пришло извещение, что в такой-то день в Алма-Ату прибудет комиссия Кинокомитета с целью ознакомиться с ходом работы над «Грозным».

Комиссия не располагала временем, и в день ее приезда Эйзенштейн назначил съемку моих сцен (ведь он знал, что, в частности, интересовались и тем, как именно я справляюсь с ролью).

Таким образом, предстоящая съемка решала вопрос, кто был прав: Кинокомитет, отвергавший меня, или постановщик, пошедший наперекор мнению начальствующих лиц?

Перед самой съемкой, когда я стояла у выхода, Сергей Михайлович, с виду совершенно спокойный, подошел ко мне и... скептик, насмешник... перекрестил меня.

Правильно поступил: передал мне в руки ответственность за сцену. Я не протестовала.

Хочу, чтобы правым оказался Эйзенштейн.

Хочу, чтобы мной не бросались, как актрисой!

А главное, во мне был тот творческий подъем, который заставляет забыть все мелкое, личное, самолюбивое.

Тишина! Мотор!! Съемка!!!

Удивительное дело, ведь репетировала я властную женщину, искала «царственность» и «матриархат», а перед тем, как ворваться в собор, все мгновенно перерешилось во мне: я поняла — грешница я, Ефросинья, но кончается хождение «мое» по темным тропинкам коварства, обмана, предательства, преступлений.

За тяжелыми дверьми собора ждет «меня» счастье свершения всех моих страстных стремлений; сейчас утолится материнская жажда увидеть царем сына, себя — Матерью Царя.

Ждала счастья безграничного эта женщина, с душой как бор дремучий, а нашла казнь смертную: нет! Не «умер зверь»! Вот он стоит перед Ефросиньей, глазам своим не верящей. Он стоит. Он живой. Такой высокий, в черной рясе. Такой грозный.

В Ефросинье все смешалось: Иван живой, а где же?.. Озирается она: кто это? Кто этот недвижный на камнях собора? Лица не видно — приник к камням. Он в царском облачении? Что остановилось «мое» сердце? Нет! Нет! Нет! Не хочу! Спасите!

Опускается на колени: «Богородица!» — молит спасти. Пусть отведет от «меня» смертное горе! Да минует «меня» чаша сия!

Ждет... Что же ты?

«Пресвятая!!» Но в интонации этого слова уже не мольба, но угроза ослушнице.

Миг промедления смерти подобен.

Ни мольба, ни угрозы не помогают...

Медленно, медленно поднимают руки недвижное тело — хитрит душа, отодвигает неизбежное... Хоть на миг еще — не знать! На один, один миг!

Тело, и сейчас послушное рукам матери, будто тянется к ней, и вот лицо Владимира, его глаза!.. Удивительные глаза в тот момент были у Кадочникова! Открытые, но глядящие из какого-то другого мира, куда он так внезапно попал, и потому такие равнодушные ко всему, что делается здесь, на земле...

И зачем его делали царем? Он совсем не хотел этого. Он был «дитятей», взрослым ребенком. Он хотел жить мирно. Без козней. Без убийств. Он просто хотел жить. А его толкали на царство, вот и толкнули в «царство небесное».

Увидела Ефросинья мертвые глаза сына... Крикнула... Скорей, это был вопль: ведь с сыном вместе будто умирала и мать...

Было ли это только от безмерности материнского горя, или осознала не умом — сердцем, что она-то и есть убийца сына?

Не помню, как я крикнула. Когда через несколько лет демонстрировалась вторая серия «Грозного», я и не пыталась в океане звуков музыки Прокофьева различить свой одинокий вопль.

Комиссия пробыла несколько дней и, удовлетворенная материалом фильма, отбыла в Москву.

Мне рассказал Эйзенштейн, что ему задали вопрос:

— Какая это Бирман? Московская? — И, получив утвердительный ответ, спрашивающий недоуменно протянул: — Не узнать!

Самую последнюю сцену моей роли снимали ночью, так как и Эйзенштейн и Москвин задержались на заседании со съемочной группой.

Загримированная, я ждала их и внутренне готовилась к съемке. Плотно прильнув к стеклам освещенного окна, черным квадратом стояла за ним ночь.

Думалось, что такие же темные ночи были и при Грозном.

Текло время... Голоса! Идут!

Во главе с Сергеем Михайловичем и Андреем Николаевичем вошла целая толпа. Ставили свет, передвигали нас (меня с Кадочниковым) то правее, то левее, переговаривались Эйзенштейн с Москвиным. То тот фонарь вносили, то другой уносили. Длилось это около двух часов.

Ничто и никто не выводило меня из глубокой сосредоточенности, даже то, что Павел Петрович Кадочников, воспользовавшись тем, что по мизансцене он должен покоиться на коленях матери, заснул крепким сном и проспал, пока искали свет.

Началась съемка.

У Сергея Михайловича не было подъема. Был он какой-то необычно скучный: слишком переволновался за последнее время.

Во мне держался душевный подъем предыдущих дней.

Всем существом я прониклась состоянием Ефросиньи.

Я все понимала в ней, знала, чувствовала. Над мертвым сыном я запела последние слова «Колыбельной» Прокофьева, запела как во сне, от которого уже никогда не проснешься...

— Не та тональность! — буркнул Сергей Михайлович.

— Что? — переспросила я, как бы на секунду вылезая из состояния Ефросиньи.

— У Прокофьева не та тональность, — раздраженно повторил Эйзенштейн. — Где пианистка?

— Не надо пианистки... Зачем тональность? Ефросинья ведь не в себе...

Когда нет-нет да пойдет где-нибудь в Москве «Грозный», вторая серия, жду не дождусь тех кадров, в которых смогу увидеть женщину, лицо которой покрыто бледностью. Она не мертва, но не живет... И сама эта женщина, и ее неразумная, но великая материнская любовь, ее стремление к счастью сына — почти остывшая зола... Не вырываются больше из-под нее красные блестки огня жизни — все сгорело. Все ушло из памяти сердца: не чувствует, кто она, забыла совсем, что был у нее сын, не понимает, что все еще в ее руках шапка Мономаха, свалившаяся с головы Владимира. Зачем ей сейчас эта шапка?

Ничего, решительно ничего ей не надо, кроме одного, пожалуй, — продолжать не помнить.

Изымается шапка Мономаха из бесчувственных рук ее, как ненужный хлам уволакивают опричники Владимира на шубе, в которую на пиру обрядил его Иван, — недвижима Ефросинья.

Существует она вне пространства и времени: в Нигде, в — Никогда.

«Убрать ее!» — приказывает Грозный опричникам.

Еще миг, миг видна Ефросинья, а потом скрывается она за черной стенкой опричников. Исчезает из кадра.

Исчезает из моей актерской жизни, чтобы остаться на кинопленке.

Вместе с ролью Ефросиньи начинает уходить *«Ефросиниада»...*

...И начинает возникать Москва!

В кино часто пользуются наплывом: что-то рассеивается, что-то возникает... Съемок, затрагивающих душу, у меня больше не было; были «досъемки», детали эпизодов — это уже не в счет.

Пока работала над ролью, само собой выходило так, что действительность Алма-Аты не отвлекала моего внимания от работы. Знакомых не было. На почту только ходили часто. Зимой и ранней весной выходить из комнаты не хотелось — некрасиво, промозгло.

А какую тоску вызывал базар, когда необходимо было войти в его пределы!

Какое непривлекательное общество! Спекулянты съестным и голодные люди, заглядывающиеся на недоступные им яства.

Отвращали от себя взор и «дамы», на вид вполне зажиточные, но почему-то торговавшие на этом же базаре разрозненными пуговицами, уже потертыми, но, вероятно, в целях «омоложения» нашитыми на куски картона.

Вероятно, это было все же прибыльно, как и бутерброды, которыми они тоже торговали. Иначе для чего же бродить часами по базарной грязи?

А приходилось и нам, приезжим актерам, месить эту грязь, когда являлась необходимость в картофеле, крупе, мыле.

Народ наш жил тяжело, актеры не были исключением. Но мы не позволяли себе чувствовать уныние: как чудесно пели втроем Целиковская, Черкасов, Названов! Все музыкальные, и голоса у них троих хорошие, хватающие за душу.

Но когда во всей красе объявилась наконец чудесная казахстанская весна, когда зазеленели склоны Ала-Тау, и среди зелени запылали маки, когда зацвели фруктовые деревья, вот тогда-то и стала возникать для меня... Москва.

И телеграмма пришла от И. Н. Берсенева: «Дорогая наша, ждем. Есть пьеса. Ты — постановщик. И роль у тебя чудесная».

Еду!!

Во второй половине июня я покидала Алма-Ату.

Сергей Михайлович проводил меня на вокзал. Это было для меня неожиданно. Перед тем как сесть в машину, я попросила передать Сергею Михайловичу, когда он вернется с вокзала, прощальное письмо.

Вот оно:

«Очень мне дорогой Сергей Михайлович — я много порвала страниц моих к вам писем — они многословны, но ничего не выражают.

Не хочется, чтобы Вы получили эту записку после того, как я уеду — не хочется беззвучно кануть в небытие.

Говорят, в путешествии душа принадлежит богу — а я под стук колес буду думать о Вас с благодарностью великой. Независимо от внешнего успеха и того или иного исхода Вашей работы со мной, я неизменно буду эту работу вспоминать как некое мое воскрешение. Жизнь и искусство сплетаются так, что их не разъединить. И что жизнь без искусства?

Встреча с Вами в работе пробудила во мне жизнь — и сердцу стало радостно и очень больно — оттаивать больно.

Мне не хочется произнести ни одного лишнего слова, поэтому заканчиваю свое короткое прощальное послание. Не знаю, в Москве, наверно, все будет иначе, а здесь я все время мысленно разговаривала с Вами.

В мысленном разговоре я — умнее.

Серафима».

ВАСИЛИЙ ГОРЮНОВ

Мы в гриме искали характер

Встретился я впервые с Эйзеном — мы никогда не называли его: Эйзенштейн, — Эйзен! — в Алма-Ате. Я только что окончил работу на картине Эрмлера «Она защищает Родину» и собирался в Ташкент к Козинцеву и Траубергу. Однажды в зале, заваленном костюмами и бутафорией, Игорь Николаевич Черняк подвел меня к плот-

ненькому невысокому человеку и сказал ему: «Вот какой будет с вами работать мастер». Эйзен глянул мне прямо в глаза и говорит:

— Я посмотрю, что из себя представляет этот мастер.

Так началась наша дружба. Я всегда вспоминаю о ней с радостью, да и Эйзен написал о ней статью «Ломовы и Горюнов»...

На следующий же день он приволок много книг и массу собственных рисунков, да таких странных, каких я сроду не видывал. И у нас состоялся такой разговор:

— Эти рисунки нельзя претворить в жизнь!

— Где вы работали до кино?

— В цирке, потом в оперетте.

— Вот это и чувствуется.

— Но это же формализм!

— Я вам даю идею образа, а вы претворяйте как хотите. — И прибавил: — Но чтобы вязалось с лицом актера!

Когда съемки фильма кончились, я ему сказал:

— Сергей Михайлович, я у вас окончил академию.

А он мне еще в ходе работы как-то между прочим заметил:

— Я прощаю вам «формалиста». Давайте удлинять голову Черкасову. Делайте жесткий парик и думайте про подбородок.

И тут же делает свой «формалистический» рисунок — голову Ивана «огурцом». И я понял почему. Тут были две причины.

Эйзенштейн прекрасно чувствовал пропорции человеческого тела и всегда следил за тем, чтобы у актера все вязалось в одно целое.

Поэтому он мне сразу указал:

— Ты обратил внимание, что у Черкасова тело и руки плохо вяжутся с формой головы? Она у него должна быть такой, — и рисует свой «огурец».

А с другой стороны, Эйзен всегда точно ощущал образ и знал, как его осуществить практически. Еще когда он показывал мне книги, он для Ивана подобрал старых испанских художников. Помните, у Эль Греко на картинах люди сильные, нервные, экспрессивные, и достигал он этого, удлиняя пропорции тел, рук, голов. Эйзенштейн знал и умел очень многое, но никогда не стеснялся учиться у других мастеров. Если, конечно, это совпадало с его ощущением образа. Я его в самом начале работы над гримом Ивана спросил:

— Почему не взять за основу репинский портрет?

— Репин писал по-своему, а я сделаю по-своему. Плох тот, кто копирует.

Испанцев он тоже не копировал — заметил принцип, а сделал по-своему: Эйзен был человек своего порядка.

Для Грозного было сделано четырнадцать париков — от венчания на царство до старости. Жесткий парик, который я упоминал, —

для молодого Ивана. Под старость линия той же головы была уже другая (ведь и Иван был другой!) — парик сделали реденький, мягонький.

Задание на грим он давал не только рисунками, но и очень образными определениями, которые всегда сильно впечатляли. Помню даже один курьез. Готовились снимать сцену «Исповедь» для третьей серии. Сергей Михайлович просит: «Сделай мне Ивана после покаяния землистым, опавшим — совсем древним». Да так эмоционально сказал, что я намалевал на лице Черкасова бог знает что. Эйзен пришел, глянул и говорит сердито:

— Это не царь, это водяной какой-то.

— А это результат вашей эмоции, Сергей Михайлович...

Смеется:

— Переделай!

Когда начали снимать эпизоды с молодым Иваном, Эйзенштейна очень тревожило, как бы сделать Черкасова похожим на Эрика Пырьева (пролог, где Эрик играл маленького Ивана, должен был идти перед «Венчанием на царство», и не вина Эйзенштейна, что он оказался во второй серии, да и то не полностью). Сходства добиться было трудно — они совсем не похожи. Сделал я Черкасову подтяжечки, расширил глаза немного. А Эйзенштейн, со своей стороны, мне навстречу шел:

— Я постараюсь снять молодого Ивана статически.

Если вы помните сцену венчания, там действительно Черкасов снят в таких ракурсах, чтобы были переклички с детством. Тут, строя действие и кадр, Эйзен и обо мне думал. Хотя шел, конечно, от своего понимания образа. А что у него возникало раньше — облик грима или чувство, что этот актер может сыграть того-то и так-то — не все ли равно? Ведь грим у Эйзенштейна был не просто парички и наклеечки, а образ человека. Он мне не раз говорил: «Я ищу в гриме характер» и всегда добавлял: «Я хотел бы такой образ, но вы сочетайте его с лицом актера». А шел к образу по-разному.

Бывали случаи, когда ему нужна была совершенно определенная внешность. Например, он очень хотел, чтобы Пимена играл Пудовкин. Но тот как раз заканчивал «Русские люди» и сниматься не мог. Эйзен страшно огорчился. Пришел ко мне в гримерную и говорит:

— Понимаешь, мне нужны сумасшедшие глаза фанатика, как у Пудовкина. Не знаешь ли такого актера?

— Есть такой — наш ленинградец, Мгебров. Более сумасшедших глаз вы во всем Союзе не найдете.

Мгебров был в это время в Новосибирске в театре. Но если Эйзенштейну что-нибудь для дела нужно — обязательно достанет. Когда Мгебров приехал, Эйзенштейн был очень доволен: «Да, это глаза Пимена».

Между прочим, Пудовкина он все же снял — в роли юродивого. Видно, Всеволод Илларионович по эмоциональному напряжению духа очень соответствовал фильму, не зря Эйзен повторял: «Жаль, нет Пудовкина — с его-то характером...» И уговорил-таки. Пудовкин руками разводил: «Эйзенштейну ни в чем нельзя отказать». Сделали ему темный грим, навесили лохмотья, вериги — он был страшен. Но у Эйзенштейна он был как ягненок — с его-то характером...

В других случаях было совсем по-другому. Я рассказывал раньше о париках для Черкасова. Эйзенштейн понял, что Черкасов может сыграть Грозного таким, каким он себе его представлял, — и писал роль на него, шел от его актерских возможностей, внося поправки в его внешность. Или другой пример — Кадочников, который играл три роли. Недаром Черкасов прозвал его «оборотень». Ведь если Эйзенштейн настоял, чтобы молодой актер сыграл совершенно не похожих ни обликом, ни характером людей, это означает, что он шел совсем не от внешности, а против нее. Я, кстати, поначалу не соглашался, чтобы Евстафия играл Кадочников, — уж очень облики Владимира и Евстафия не похожи. А Сергей Михайлович отвечает:

— Вот и надо сделать так, чтобы не были похожими.

— Как?!

— Лохмотья накинем, прикинем — и решим.

Принесли «лохмотья» (великолепный костюм, сделанный Яковом Ильичем Райзманом, — вот еще кто помощник актерам был!), Эйзен сделал рисуночки. Приклеил я нос Кадочникову, надел паричок — смотрю: действительно Евстафий! Разглядел его как-то Эйзенштейн в Кадочникове. Сумел ведь он разглядеть и королеву Елизавету в М. И. Ромме!

Или вот еще пример с А. М. Бучмой.

Принес эскизы на Алексея Басманова. Смотрю — нерусский у него какой-то облик: борода короткая, курчавая, волосы вьются. А Басманов — русский, да еще XVI века. Я и сказал Эйзенштейну про свои сомнения.

— А что ты предлагаешь?

— Ну, хотя бы бороду «лопатой», как тогда носили.

— Наклеим мы твою бороду «лопатой» — и получится дворник или Дед Мороз. А нам нужен характер сильный, воля. Поэтому борода должна быть не мягкая, а жесткая, вьющаяся, как спираль закрученная, волосы тугими кольцами, черные с проседью, с отблесками, чтобы свет и тень в них боролись.

— Но Бучма — актер сильный, он и так сыграет что нужно.

— Вот мы и должны помочь ему выразить вовне внутреннее состояние. Чтобы зритель его до конца почувствовал.

И потом каждую прядку, каждый завиток укладывал как надо. Эйзенштейн вообще очень не любил безлинейности, растрепанно-

сти — любил ярко выраженный характер. Если нужно, чтобы волосы были растрепанные, — он каждую прядь выложит. Не любил случайности. А как достичь характера уже в облике — всегда знал.

На Анастасию пробовали Уланову. Эйзен был в восторге. Лицо у нее тонкое, одухотворенное. Но Уланова не смогла приехать в Алма-Ату... Когда утвердили Целиковскую, возник вопрос, как добиться в ее лице нужной одухотворенности. Эйзенштейн предложил:

— У Целиковской широкое лицо, отсюда впечатление простоватости. Закроем его косами (и показывает, что косы должны спускаться чуть не с темени на щеки).

— Но ведь косы отсюда не плетутся!

— А мы заплетем отсюда.

Сделали — на самом деле получилось лучше.

Принимал грим только на экране — фото не верил: «Это статика. На экране грим — живой». После грима тут же разговаривал, делился замыслами, как в таком гриме играть. Перед съемкой, пока актера гримирую, он тут же сидит — объясняет актеру сегодняшнюю сцену, напоминает, чего он ждет от него. Так что актер входил в роль сразу с двух сторон.

Вообще Эйзенштейн любил сидеть в гримерной. Во время сессии во ВГИКе он приведет студентов в гримерную, сидит в кресле, закрыв глаза, а они ему отвечают. А он изредка на актера поглядывает. Этим он еще и вводил студентов в производство, приучал к студии.

Он часто говорил: «Образ делается нами. Мы должны показать свое к нему отношение». И приносил во множестве свои рисунки и еще книги — про Византию, итальянское и испанское Возрождение, Рембрандта, Микеланджело — показывал, как в его скульптурах лицо, борода, волосы вылеплены. Для облика Штадена, например, он принес фотографию фашиста в каске. Вот от чего должен был отталкиваться образ!

Кстати, для Жакова — Штадена сделали очень сложный грим. Эйзенштейн задумал его одноглазым, но второй глаз должен был быть не вытекшим, а широко открытым, белесым, без зрачка — мертвым. Для этого пришлось наклеить ему на правый глаз шелковую марлечку с нарисованным глазом без зрачка и с наклеенными ресницами.

Из-за сложности грима актерам приходилось иногда выносить страшные муки. Самые мучительные гримы были у С. Г. Бирман. Для Ефросиньи ее нос был несколько длинноват, приходилось немного убирать его подтяжками. Когда их снимали, нос становился сизым. Только она могла это вытерпеть. Характер, знаете, у нее крутой, но здесь она была на редкость терпелива. Большинство актеров боготворило Сергея Михайловича, Бирман — особенно.

Ну уж о том, чтобы снять усталость шуткой, да так, что ночь проходила, как день, заботился Эйзенштейн. Но сам из рабочего состояния, мне кажется, не выходил никогда. Посмотрите на фотографиях, как Эйзен сидит. Как на коне! Никогда не сидел и не работал «развалясь»...

Группа понимала его с полуслова, по взгляду, по походке. Сделав что-нибудь, спрашивали или смотрели: где у Эйзена руки. Если на животе — доволен, можно подходить, если за спиной — лучше на глаза не появляться, разнесет все.

Или — приходит новый актер на пробу. Сидит у меня в кресле на гриме. Эйзен пришел, посмотрел и больше не приходит. Ясно: этот актер сниматься не будеть А в другой раз прибежит — убежит, опять прибежит: «Вот здесь нужна такая линия. Вот здесь — видишь? — косточка — чтоб видна была...»

В каждом деле он был участник. Порой просидит с тобой целый день, рассказывает, показывает, делает вместе с тобой. И так — не только в гриме. У него во всем была инициатива — по костюмам, декорациям, бутафории... Замечательная вещь — он сам все умел и делал, как и полагается истинному режиссеру.

Появлялся на студии раньше всех. Только придешь в гримерную — он тут как тут: насмешит, поинтересуется всем. Глядь — его нет, голос уже из костюмерной доносится. Он никогда не ходил — всегда бегал. И так до начала съемок всех успеет обежать — и у осветителей, и у такелажников, и у постановщиков появится. А как ценил и уважал тех, кто с ним работал! Когда фильм был закончен, он послал в Ленинград Москвину и мне, гримеру, вызов — под видом досъемки, а на самом деле на сдачу. Какой еще режиссер так сделает?

Эйзен был не просто автор всего. Он был соавтор всех.

ГЛЕБ ШАНДЫБИН

В Алма-Ате

Я не принадлежу к числу многолетних сотрудников Сергея Михайловича, мои встречи с ним немногочисленны, но память бережно хранит каждую из них...

Перед войной я работал старшим администратором киностудии «Мосфильм» и вместе со всеми приехал в Алма-Ату, где была создана Центральная Объединенная студия. Там меня назначили начальником цеха реквизита. Вся студия расположилась в Народном доме — это был Дворец культуры. Под павильоны были оборудованы зал, сцена и фойе. Места было, конечно, мало, не сравнить с тем, что имеют студии сейчас, но снимали тогда неплохие картины... В коридорах и подсобных помещениях расположились все цеха и отделы

«Мосфильма». Сюда приходили ассистенты Эйзенштейна по «Грозному» — подбирать у нас реквизит к картине. А его нужно было очень много, и самого разнообразного, особенно исторического и церковного.

По поручению Сергея Михайловича наши люди специально ездили за реквизитом в Москву. Дело в том, что на месте нынешнего кинотеатра «Россия» в Москве в небольшой церквушке располагался тогда Музей безбожника. Оттуда были взяты настоящие золототканные ризы, Евангелия, огромные подсвечники и свечи (они сняты в сцене «У гроба Анастасии»), кресты и часть алтаря. Эйзенштейн очень заботился о том, чтобы все это тщательно и правильно хранилось. Мы, конечно, прекрасно его понимали и делали все, что могли. По его заданию мы ездили по Казахстану и собирали реквизит в русских и украинских деревнях, которых было немало в тех местах (это были деревни ссыльнопоселенцев: Алма-Ата, бывший г. Верный, превращен был царизмом в место ссылки, и вот потомки ссыльных и жили в деревнях, где построили церкви). Специального помещения для цеха не было, для хранения реквизита использовали и оборудовали подвал Народного дома и дворик. Сергей Михайлович приходил к нам с художником Шпинелем, разбирался в реквизите, отбирал нужное и часами объяснял нам значение каждой вещи для картины. Мелочей для него не было, всему, чему суждено было попасть в кадр, он уделял исключительное внимание, каждая деталь реквизита играла в фильме свою роль, имела свой «голос» в кадре. В этом отношении Эйзенштейн был крайне требователен и не терпел подделок, заменителей; если ему нужна была определенная вещь, то необходимо было достать именно ее. Он был необычайно настойчив в поисках выразительного реквизита, удивительно терпелив и трудолюбив, заражал этим всех нас, мы тоже старались не отставать от него и помогали ему, как только могли. Сергей Михайлович, не в пример иным нынешним режиссерам, не только хорошо знал всех — он с уважением относился ко всем, для него не было низких профессий и «табели о рангах», он был внимателен к работникам среднего звена, к техническому персоналу, ценил их труд, умел их воодушевить, показать, что понимает значение их вклада в картину.

Вот характерный эпизод. Однажды мне сказали, что Сергей Михайлович просит, чтобы ему домой принесли Евангелия, он хочет их посмотреть. А надо вам сказать, что это были не обычные Евангелия. Представьте себе книгу размером примерно метр на шестьдесят-семьдесят сантиметров. Обложки ее кожаные, углы окованы медью и бронзой, страницы толстые, вощеные, три откидных замка, и весит такая книжица пуда полтора. Носить их Эйзенштейну, жившему в квартале от студии, было невозможно. Я пошел к нему домой и объяснил ситуацию. Он выслушал, тут же встал и быстро пошел к выходу. И прямо на ходу стал объяснять мне, что именно

ему нужно для фильма. В дальнейшем, приходя к нам и разбирая реквизит, он не ограничивался указанием: достаньте то и то. Он подробно рассказывал, что ему нужно, говорил об эпохе Грозного, очень интересно ее описывал, знакомил нас всех со сценарием, рекомендовал книги, которые можно прочесть. Это помогало нам ориентироваться в материале во время наших поисков и отбирать нужные вещи.

Объясняя нам очередное задание, Сергей Михайлович пользовался своим сценарием. Это была толстенная длинная книга, в которой был зарисован и описан весь фильм. На каждой странице было сорок-пятьдесят нарисованных кадров, в них развивалось целиком все действие данного куска. Даже неграмотному человеку все было бы ясно!! Кроме того, Эйзенштейн показывал снятый материал фильма работникам цехов, объясняя им, что они сделали хорошо, а что плохо. С тех пор я ни разу с такой практикой больше не сталкивался, а жаль!

Вообще материал Сергей Михайлович не прятал, показывал его друзьям, сотрудникам, часто приглашал людей, с мнением которых считался. Обычно первыми смотрели вышедший из лаборатории материал Эйзенштейн, Тиссэ, Шпинель. Мнение свое все говорили откровенно, было немыслимо лукавить перед Эйзенштейном, он не простил бы неискренности ни в похвале, ни в порицании. Умел выслушивать любые мнения.

Пошивочным цехом студии заведовал Яков Ильич Райзман, отец режиссера Юлия Яковлевича Райзмана, человек очень интересный и своеобразный, изумительный портной, подлинный художник этой профессии, образованный человек, знающий иностранные языки. При цехе была комнатка метров в пять квадратных. В ней стоял стол, на котором Райзман кроил, и кресло из прутьев. Сергей Михайлович дружил с Яковом Райзманом, любил его и очень ценил (и позднее написал о нем теплые страницы). Каждый день Эйзенштейн приходил в каморку, садился в плетеное кресло и беседовал о международном положении, о делах на фронте, о философии, литературе, потом разговор переходил к делам фильма, режиссер объяснял, какие ему нужны костюмы, из какого материала. Разговор всегда шел только по-английски. Каморку Райзмана Эйзенштейн называл местом отдыха. «Иду отводить душу», говорил он, направляясь туда.

Натуру по «Грозному» снимали в городке Каскелене, километрах в тридцати от Алма-Аты. Эйзенштейн, операторы и художник выбрали ее потому, что рельеф местности там напоминал приволжские пейзажи — долина и горы, как в Жигулях. Там мы разбили царский шатер. Кухня группы расположилась на окраине Каскелена. Питание было скудное, и мы сознательно подкармливали людей за счет исходящего реквизита, который правдами и неправдами доставали в республиканском Наркомате торговли. С помощью наркома тор-

говли Омарова, по специальному решению Совнаркома республики нам были выделены продукты. Помню забавный эпизод. После сцены боя в столовую зашел Николай Черкасов в гриме и костюме царя Ивана. На обед была баранина. Актеру подали порцию, но баранина так соблазнительно пахла, что Черкасов, мгновенно «войдя в образ», громовым своим голосом крикнул: «Царь я или не царь? Давай мне две порции!» Эйзенштейн бывал очень доволен, когда группу удавалось сносно накормить.

Жил Сергей Михайлович в доме, который дало кинематографистам казахское правительство. Это двухэтажное здание получило прозвище «лауреатник». Там жили Пудовкин, Тиссэ, Александров, Орлова, Райзман и другие. У Эйзенштейна, как и у остальных, была одна комната. Но он сделал в ней антресоли — «второй этаж», разместил там книги, это было его рабочее место, туда он уходил, чтобы ему не мешали. Тетя Паша, его бессменный добрый гений, готовила ему, вела несложное хозяйство. Двери Эйзенштейна были открыты для всех. Сколько людей к нему приходило! Посоветоваться, поделиться радостью и горем, просто посидеть, поговорить. Для каждого у Сергея Михайловича находилось доброе слово, совет, не раз делился он последней копейкой. Никогда не отделялся он от людей, не старался возвыситься над ними, очень любил общение с людьми, каждый человек интересовал его.

Промышленность Алма-Аты, куда было эвакуировано много важных предприятий, работала с полной нагрузкой, электроэнергии не хватало, и студии давали свет только ночью. По ночам и шли съемки «Грозного». Было, конечно, трудно, день и ночь перепутывались, спать приходилось в самое разное и неожиданное время. Но никто не жаловался. Умели стать над бытом, над недоеданием, над теснотой и всем прочим. Главное было работа. Пример показывал Сергей Михайлович. Ему было не легче, чем другим, ведь его работа, по сути, не прекращалась и дома, и во время отдыха. Но ни разу я не видел его унылым, удрученным, растерянным, поддавшимся усталости, злым, неприветливым. Всегда бодрый, веселый, подтянутый, доброжелательный и внимательный, он нас всех заражал своим настроением. В павильоне он требовал абсолютного порядка, полной тишины. Самым главным для него было настроение актера в момент съемки. Когда актеры уставали, а он это сразу замечал, он делал паузу, разряжал напряжение шуткой, смехом, веселой историей, анекдотом, усталость снимало, работа продолжалась. Эйзенштейн никогда не кричал, не разговаривал грубо. Если кто-то не понимал, чего он от него хочет, он не выходил из себя, а терпеливо объяснял до тех пор, пока не убеждался в том, что человек все правильно понял. Тогда он уже мог от него требовать исполнения задания. Объясняя задание, а нередко они были довольно сложными, он часто рисовал, мог даже «показать» вещь, обрисовав ее точным жестом. Но зато требователен был до беспощадности.

В Москве до войны я с Сергеем Михайловичем встречался редко, но о его жизни знал подробно. Дело в том, что мой родственник, Александр Балабанов, которого многие кинематографисты знали и помнят, работал на студии шофером и механиком. Сергей Михайлович пригласил его к себе шофером, когда после «Невского» купил машину «эмку». Шура нам об Эйзенштейне все время рассказывал и восхищался. Он Сергея Михайловича буквально боготворил, другого слова не подберу. Шура в свое время закончил актерскую студию, не раз снимался, например у М. Ромма в «Тринадцати», был умным, начитанным парнем. И Эйзенштейн и в машине и дома вел с ним разговоры, давал ему читать сценарии, обсуждал свои творческие проблемы. Как жаль, что Александр умер, не оставив воспоминаний! Он многое мог бы рассказать, чего, наверно, никто не знает. К Новому году, к Маю, к Октябрю Сергей Михайлович всегда присылал семье Шуры подарки. Помнит ли Ира, дочь Балабанова — теперь врач в Москве, — куклу, подаренную Сергеем Михайловичем к ее четырехлетию? Это был по тем временам фантастический подарок: большая, в метр ростом, кукла; она открывала и закрывала глаза и говорила «мама». Кажется, кукла была заграничная, уж не знаю, где Сергей Михайлович ее достал.

Вот таким был Эйзенштейн, которого я знал, — великий художник и великий человек, оставивший неизгладимый след в душе каждого, кто с ним встречался.



НАТАЛЬЯ СОКОЛОВА

У истоков фильма

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном мне довелось встретиться только однажды. Но эта встреча оставила глубокий след в моей памяти, так как представилась увлекательная возможность заглянуть в творческую лабораторию замечательного и своеобразного художника.

Это было 29 января 1945 года. В этот день С. М. Эйзенштейн был в особенно хорошем настроении. Накануне вышла «Правда» с хвалебной рецензией Всеволода Вишневского на новый фильм «Иван Грозный». То и дело звонил телефон, и друзья поздравляли режиссера и автора сценария — С. Эйзенштейна с успехом.

Еще до войны, в 1941 году, задумал Сергей Эйзенштейн свой исторический фильм. И вот сейчас счастливо завершились годы труда в условиях войны и эвакуации.

Сергей Эйзенштейн ходит по своей изящно обставленной квартире, похожей на музей, и, улыбаясь, показывает мне то одну вещь, то другую. Квартира его находилась рядом с кинофабрикой «Мосфильм», на окраине Москвы.

Из окон была видна снежная равнина, расстилались далекие просторы, которые так нужны человеку города, когда он размышляет и творит. Смотришь на эти чистые дали, и на душе становится особенно покойно и светло...

На стене, радуя глаз веселыми и яркими красками, расположился ковер, привезенный Сергеем Михайловичем из Мексики. В одной из комнат висел ажурный, плетенный из рогожки орнамент, тоже «Мексико»! Вдоль стен на узких полочках разместились серебряные и фарфоровые «будды», а также древняя деревянная скульптура, какие-то мексиканские духи. Но главное в этой квартире — книги. Книги не умещались в шкафах и на полках. Они заполняли все свободные углы, подоконники и даже крышку рояля.

— Если вас интересует Домье — вы можете у меня посмотреть всю мировую литературу об этом художнике, — говорит Эйзенштейн, отыскивая факсимильное произведение мастера.

Гостеприимный хозяин охотно показывает гостю свои драгоценности, пользуясь лишним поводом повертеть их в руках. Эта любовь

к красивой вещи, к подлиннику, к «objet d'art» — сказались в новом фильме Эйзенштейна особенно ярко. В нем каждый предмет обстановки, каждая деталь — церковная утварь, облачения, костюмы, оружие, фрески, — все это воссоздает ту среду, в которой живут герои исторической трагедии. Это не просто декоративный фон, не просто бутафория, это воздух, которым они дышат, атмосфера, в которой они действуют, с которой тесно связано их существование. Их психология, их чувства и представления воплощены в замечательных русских иконах и фресках, в торжественности церковной службы, во множестве мелких деталей, которые для людей той эпохи были полны живого, таинственного смысла. Вот почему так тщательно выбирал художник Эйзенштейн каждый предмет, который появляется и живет в фильме. Он сам подыскивал каждую вещь, не ту, а именно эту фреску, именно этот нужный ему для данного кадра подсвечник, собственноручно выгибал шеи черных лебедей, которых несут слуги на пиршество, и т. д.

— Мы восемь раз перешивали шубу Ивана для последней сцены, пока не добились *нужной линии,* — рассказывает Эйзенштейн. — Мы раз сорок переделывали клобук Пимена. — Режиссер разыскал портного-художника, который понимал язык линий, который умел придать сценическому костюму «обжитой» вид. — Медвежья шуба, — говорит Эйзенштейн, — должна «сесть» на плечо, а не просто облачать человека, как чужая.

Добиваясь нужного ему эффекта, режиссер точно, момент за моментом разлагает и графически изображает все движения актера. Такой же выверенности, правдивости добивается он во взаимоотношении человека и вещей. В результате зритель фильма ощущает неповторимый, острый, упоительный аромат эпохи.

Я сказала: квартира Эйзенштейна напоминала музей. Это не совсем точно. Предметы искусства расположились у Эйзенштейна как-то удивительно по-домашнему. Они сжились друг с другом и с хозяином дома: все эти божки, старинные подсвечники, какие-то причудливые кувшинчики, фигурные коврики.

Это не музей с его официальным холодком. Это не ателье мэтра с его подчеркнутым артистизмом. Это мастерская и лаборатория художника, радушного, смакующего каждую вещь, где-то когда-то ему приглянувшуюся. С. М. Эйзенштейн с его причудливыми вещицами в руках напоминал мне веселого бургундца, резчика по дереву, рассказчика и замечательного художника Кола Брюньона. Таков Эйзенштейн в быту.

Этот образ испаряется, когда режиссер переходит к творчеству. Достаточно посмотреть любой из его фильмов, а особенно «Ивана Грозного», и вы почувствуете во всем точность математического мышления, суровый дар архитектоники. Когда фильм созревал в воображении мастера, Эйзенштейн превращался в инженера, архитектора, он как бы вооружался тончайшими инструментами, и преж-

де всего волей великого композитора. Все у него взвешено, выверено, всему найдено место, каждый предмет, каждый актер со всеми его атрибутами шаг за шагом пройдет именно тот путь, который начерчен ему бдительной волей режиссера.

Я села на тахту, покрытую цветистым мексиканским ковром, и стала рассматривать выразительнейшие рисунки Эйзенштейна к фильму. Собственно говоря, это и было целью моего визита к автору «Броненосца «Потемкин», «Александра Невского» и «Ивана Грозного».

Сергей Михайлович притащил большой, обитый железом деревянный ящик, который он привез с собой из далекой Алма-Аты, где жил во время эвакуации. В руках у Сергея Михайловича оказалась деревянная лопата — тоже своеобразная достопримечательность его квартиры. Этот инструмент был заготовлен в 1941 году, когда вся Москва занялась самозащитой от налетов гитлеровских «ассов» и в квартирах устанавливались бочки с песком и лопаты для тушения зажигательных бомб. Теперь эта новая реликвия заняла свое место неподалеку от деревянных скульптурных примитивов.

Вооружившись «исторической» лопатой, Эйзенштейн откупорил свой «сейф» и стал выгребать оттуда аккуратно завязанные папки с рисунками. Каждый эпизод фильма имеет свою графическую историю. Я погрузилась в рассматривание рисунков. Их огромное количество. Это поистине поразительное зрелище — смотришь и удивляешься темпераменту, душевному трепету, неистовству, с каким этот «математик» и художник мысленно рисует образы, которым затем предстоит воплотиться на экране. Эйзенштейн — Кола Брюньон с фантастическими рожицами у изголовья своей постели как-то померк, отошел на второй план, исчез. Передо мной был теперь суровый архитектор с циркулем и секундомером в руках, художник XX века, стихия которого экспрессия — божок, посещающий в наши дни не многих мастеров.

Рисунки дают некоторое представление об этой предварительной работе, которую смело можно назвать «истоками фильма». В них нашел свое отражение почти весь процесс творчества режиссера, начиная от первых его замыслов. Как мне сказал Эйзенштейн, некоторые его рисунки родились даже до появления сценария.

В этих рисунках вы найдете всю графическую историю фильма: в них очерчены и характеры героев, и их внешние черты, и мизансцены, и детали. Актеры должны подчиняться рисунку роли, который уже созрел в сознании режиссера и автора сценария Сергея Эйзенштейна. Они должны безраздельно, фанатично поверить ему. Нет такой мелочи, которая не была бы учтена Эйзенштейном заранее. Точно найдены и запечатлены в рисунках отношения людей друг к другу, к характеру и масштабу декораций, экспрессивный абрис фигуры Ивана Грозного и других действующих лиц — его врагов и друзей.

Рисунки Эйзенштейна — это как бы стенограмма замысла с подробными расчетами движений, перемещения тел в пространстве, света и теней. В них вся система актерского поведения, стиль игры. Вот движется патетическая и острая в рисунке фигура царя Ивана. Царь проходит причудливыми древними покоями, появляется в храме с изображениями «Всевидящего ока», архангелов и мучеников. Вот он взывает к провидению, вот мучается, обманутый и преданный своим другом. Вот он молится у гроба любимой жены, отравленной врагами.

Режиссер в воображении воспроизводит весь этот путь героя и тут же горячо, страстно, нетерпеливо набрасывает мизансцены, в которых трепетно горят и мигают свечи, таинственно и страшно движутся тени по высоким древним стенам собора и мечется в страдании человек.

Мастер крупных планов, Эйзенштейн не просто «подает», выдвигает на первый план лицо человека, детали. Он ищет подчеркнуто характерного поведения человека, отношения детали к целому.

Очень интересен в этом смысле кадр, безошибочно рассчитанный в своем эффекте: иностранные послы со своими круглыми гофрированными жабо.

Этот кадр — острый политический шарж, разыгранный с поразительной пластической выразительностью. Методы живописи и скульптуры использованы в кино, для которого нет ограничений во времени и пространстве, свойственных этим видам искусства. Восполняя ограниченность изобразительного искусства методами кино, Эйзенштейн вместе с тем использует его пластические качества. И в результате — та убедительная и острая выразительность кадра, которая составляет тайну его мастерства.

Красноречие — вот одна из главных особенностей фильма об Иване Грозном. В этом, на мой взгляд, его достоинства и недостатки. Недостатки в некоторой риторичности этого красноречия (в текстах речей), достоинства — в том, что запоминается все: от общего до мельчайшей детали. Красноречив весь рисунок фигуры Ивана, старухи Старицкой. Красноречивы их позы, походка, их жесты, руки.

Отыскивая характер рук старца Пимена, Эйзенштейн специально изучил произведения Эль Греко. В серии рисунков Эйзенштейна сохраняются интереснейшие листы — этюды рук с шедевров знаменитого испанского живописца. И если актер не найдет этого острого, страстного рисунка в движении своих кистей и пальцев, значит, он не годится для эйзенштейновского фильма. Если от природы череп артиста Черкасова не имеет той воображаемой режиссером характерной формы, значит, нужно «доделывать», «исправить» природу. И голова актера соответствующим образом гримируется, путем наклейки удлиняется темя.

Так мастер подчиняет своей идее бытие актера на сцене, самое природу.

Рисунки Эйзенштейна — рабочие эскизы, наброски, сделанные на клочках бумаги без расчета на публику или музейную витрину, — драгоценные явления искусства. В них душа фильма, душа большого и страстного художника. Фильм с его условным освещением, с его импозантностью не в состоянии передать этой прелести индивидуального почерка художника, трепета его живого прикосновения. Фильм, естественно, богаче этих рисунков, как законченная классическая композиция богаче этюда, написанного с натуры. Но в чем-то основном и важном он гораздо беднее, как беднее становится рисунок мастера, переведенный рукой копииста.

БОРИС АГАПОВ

«Резидент дьявола»

Эти отнюдь не научные заметки писались как субъективные дополнения современника к истории жизни С. М. Эйзенштейна, великого советского кинорежиссера и замечательного теоретика искусства.

Год 1941

В то лето мы довольно часто собирались на даче Эйзенштейна, которая возвышалась над моей и Пудовкина избушками, как княжеский терем. Комнаты Эйзена были наверху — одна большая для писания и хождения, другая — с низенькой дверью и скошенным потолком, спальня. В этой каютке, обшитой деревом, над кроватью были прикноплены открытки, расположенные веером. Это были фотографии, грубо раскрашенные и лакированные, очень вульгарных дам — героинь шантанов и просто потребительских красоток. Их двуглобусные бюсты и стянутые корсажами талии были усыпаны блестками, что должно было подчеркнуть роскошь мечтаний парней, которые таскали эти открытки вместе с воинскими билетами по казармам и гаваням всех стран мира.

Было ли это озорство профессора?

Или ироническая декорация «каюты боцмана»?

Или зависть к мясистым развлечениям?

Или, может быть, — шутка для гостей?

Но, как бы ни решать эту загадку, дамы на стенках были жестом, а не просто убранством. Они выступали как персонаж, подобно деревянным церковным ангелочкам в городской квартире Эйзена, которые в пухлых ручках держали его галстуки и подтяжки.

Возможно, что дамы, воплощавшие пошлость, подлежали исследованию, как и любые другие жалкости человечества, до коих Эйзен

был величайший охотник. Он любил класть под микроскоп всякие уродства и придумывать им латинские названия.

В каютке было оконце, которое, если стоять внизу перед дачей, напоминало ту дырочку в старинных ходиках, где появлялась птичка, когда часы звонили. Отсюда он однажды и напугал меня. В летнее шишкинское утро я пришел звать Эйзена на прогулку, взглянул наверх и увидел в оконце белое меловое лицо со сводом рыжеватых волос, взбитых над лысиной. Маска мертвого клоуна улыбалась неподвижной страшной улыбкой. Вся дачная шишкинская идиллия мгновенно исчезла... С чего ему вздумалось все это? Конечно, тут тоже была шутка для гостей, однако, даже когда он сделал мне рожки и исчез — точность замысла картины — дача, солнце и страшное лицо в окне — остались как зловещая сцена из недоброго фильма. Может быть, тут была связь с «лицом в окне» в знаменитом рассказе о Холмсе? Или тут состоялся «опыт введения аттракциона в тривиальный пейзаж»? Или имело место просто хорошее настроение во время утреннего бритья?

Интересно, нет ли продолжения этой шутки в прошлом и в настоящем — в книге, в набросках, в уроках режиссуры? Не проходит ли это «явление мертвого клоуна» сквозь всю жизнь, начиная от детства и вплоть до последних фильмов?

Конечно, подобные вопросы и предположения находятся вне тех правил игры, которые обычно устанавливались во время моих встреч с Эйзеном: я помалкивал, я воздерживался от обобщений, от гипотез, — я слушал или предлагал информацию. Кроме того, я эмоционально реагировал. С моей стороны это было вполне искренне, а ему доставляло удовольствие. В общим, эти свидания были не из легких.

Когда началась война, мы еще несколько раз почаевничали. Пытались исключить войну в разговорах, но из этого ничего не выходило, даже когда Эйзен начинал подтрунивать над Телешевой по поводу системы Станиславского или над Пудовкиным. Всеволод в его присутствии бывал необычайно тих и даже робок. Тут его всегда покидала актерская привычка и потребность быть душой общества и центром внимания. Он сидел в сторонке, как гимназист среди взрослых. Если правда, что человек всю жизнь сохраняет черты какого-нибудь одного возраста, то он всегда был именно гимназистом. Эйзен говорил с ним снисходительно, как взрослый, и тот страшно конфузился, если его ответы оказывались невпопад. Насколько же Пудовкин был проще, непосредственнее, даже наивнее, чем доктор магических наук, наш «резидент дьявола», как я его однажды обозвал в неопубликованном очерке. Чин сей Эйзену очень понравился: иногда, поглядывая на меня, он принимал позу, соответствовавшую дьявольскому достоинству.

С первых же дней войны на меня и на Эсфирь Шуб была возложена невеселая миссия — сделать документальный фильм о фа-

шизме. Пока гитлеровцы лезли к Москве, мы сидели перед экраном и принимали чудовищные дозы геббельсовского бреда. Это были киноматериалы, сделанные немцами в целях устрашения народов мира.

Черный дым и белое пламя клубились и полыхали перед нами, солдаты бежали, стреляя сквозь огонь, Гитлер ходил перед шеренгами, как железная кукла, с лицом, наполовину скрытым под козырьком фуражки, его безгубый рот извергал лающие крики, и толпы ревели ему в ответ. Однажды Эсфирь Шуб, схватив меня за руку, сказала:

— Смотрите, смотрите! Неужели у них там никто этого не заметил? У него же лицо обреченного!

Мы работали, как могли быстро, время от времени бегали вниз в траншею, куда загоняли нас во время воздушных тревог. Мы извелись от спешки и от страшных кадров, которые расстреливали наши души, сжигали нашу веру в будущее. Для меня это было еще и тем трудно, что я должен был сам озвучивать картину, чего я никогда раньше не делал.

Москва стала военным городом. Мешки с песком, аэростаты заграждения, военные приготовления, печальные вести с фронта — все это выматывало нервы и мешало работе. Тут-то и вызвал нас худрук.

Худруком «Мосфильма» в ту пору был Эйзенштейн.

Мы пришли. Секретарша просила подождать: Сергей Михайлович занят. Сидим. Ждем. Начинаем волноваться. Может быть, что-то готовится? Может быть, мы что-нибудь не так? Или, может быть, мы как-нибудь не то? Ждем. Я выхожу покурить. Нет, не зовет! Все еще занят? Да, занят. Может быть, мы уйдем, а вы нас вызовете, когда освободится? Нет, вас просят подождать. Ждем. Еще ждем. Опять ждем. Все еще ждем. Эсфирь пишет записку. Секретарша идет в кабинет. Просят подождать. О господи! Ждем.

Наконец:

— Пройдите.

Проходим.

У Эйзена в кабинете никого. Он лежит на диване без пиджака, в подтяжках поверх рубашки, с книжкой в руках. Поднимается навстречу. Делает вид, что с трудом узнает посетителей. Авторитетно откидывает голову и вникает в нас вдумчивым, видящим нас насквозь взглядом.

— Ну как, доспели? — спрашивает он дьявольским шепотом.

Эсфирь сразу понимает, в чем дело. Она накидывается на худрука, и этим приводит его в состояние полной удовлетворенности. Он улыбается исподлобья, испанским жестом приглашает нас сесть...

— Знай наших! — говорит он, кончая сцену.

В противоположность многим режиссерам, он не только *умеет* слушать, он *любит* слушать. Нервное напряжение сразу проходит.

Становится хорошо и уютно. Теперь я вижу, что в кабинете нет письменного стола. На низком круглом столике — какие-то красивые книги и альбомы и еще скульптура то ли с Цейлона, то ли из Индии — не очень аскетическая. Начинается разговор о фильме. Эйзен любил Шуб и верил ее вкусу, ее таланту. Он называл ее нежно: «старая склейщица» — и сказал мне как-то, что она научила его любить пленку. Это, вероятно, правда: у нее был необыкновенный дар расшифровывать кадр, видеть, находить в кадре его суть. (Зато она была начисто лишена другого дара — дипломатичности, и этим испортила себе жизнь.)

Все соображения насчет нашего фильма ему нравятся. Он поднимается, вновь принимает непреклонно-глуповатый вид и говорит мобилизующе:

— Вкалывайте, ребята!

Год 1947

Эйзен передавал через Эсфирь несколько раз мне приветы и наконец потребовал, чтобы я к нему приехал. У меня были свои резоны для этого визита, помимо простого желания повидаться с «резидентом дьявола». Первый — наиболее утопический — это рассказать ему о «Дне пятилетки» и посоветоваться о том, как строить картину. Второй — посмотреть его литературу о японцах. Третий — наконец увидеть «Ивана Грозного».

Наконец мы сговорились о сроке, и вечером он должен был заехать за мной.

Его шофер нашел меня на улице и усадил в маленький «БМВ», попросив подождать, пока Сергей Михайлович возится в книжном магазине Академии наук. Вскоре он появился, как всегда розовый, но похудевший. Я заметил припухлость его лица и особенно — оттянутые вниз, как бы ослабевшие, матово-голубые глаза, усталые, очень похожие теперь на глаза его старой матери. Вообще в его лице появилась мать, как будто в ее образе пришла к нему старость.

Я спросил его, что интересного нашел он в магазине.

— Там ничего нет. У них плохой букинистический отдел.

— Но ведь вышла новая книга — «Оптика» Ньютона.

— А что же в ней интересного?

Я начал ему объяснять, что дело не в научных построениях, которые там изложены, а в том уровне научных знаний и главным образом научной техники, который для нашего времени очень забавен. Например, прежде чем вывести какую-нибудь формулу, старик тщательно рассказывает, как нужно отшлифовать поверхность зеркала или согнуть какую-нибудь трубочку... Своего рода синкретизм техники и науки... Так я попытался вдвинуть в беседу мои скудные знания, мои бедные идейки, гримируя их в его стиле — «примитив-

ный синкретизм», «забавность Ньютона», «архаический век науки»... Куда там!

Он прервал меня. Это его не занимало.

— Недавно я купил полные мемуары Талейрана.

— На французском? — говорю я упавшим голосом.

— Конечно. Вот это был мерзавец!

Так он сразу установил те правила игры, по которым предстояло идти нашему свиданию. Я должен был играть на его доске его шахматами. Они не были для меня новостью — уродливые фигуры, изображающие всякие нелепости и мерзости человека, наиболее сильные и наиболее низменные его страсти, с которыми Эйзенштейн любит возиться, как Павлов со слюной своих собак. Вероятно, Талейран нашел свое место на той книжной полке, где стоят у него великие негодяи — бандит Аль Капоне, Ландрю и прочие.

Из вежливости он осведомился о том, чем я занят. Я рассказал ему о пудовкинской картине. Как раз накануне Всеволод мне говорил, что когда-то, во времена работы над «Старым и новым», Эйзен мечтал сделать картину, состоящую из аттракционов, о науке. Но сейчас это не произвело на него никакого впечатления. Он вновь переставил какого-то чудовищного слона на своей доске.

— Очень трудно переводить логические идеи в нижние ряды, в искусство. Это самое тяжелое, что есть в нашей работе. Пока действует верхняя часть — все кажется ясным, а потом надо ее освобождать и заставить действовать все, что ниже пояса. Это ведь и есть искусство. Тут такие могут быть неожиданности, что сам рад не будешь.

Мы обогнули площадь Киевского вокзала и с треском, рассекая талую воду, как если бы неслись на минном катере, выскочили на набережную и пошли к Потылихе. Разговор не вязался. Но я видел, что Эйзен нисколько не обеспокоен этим. Потылиха встретила нас невероятной грязью и заброшенностью. Нелепые сооружения «Мосфильма» громоздили свои кубы квазижелтого и старого лжеголубого цвета за какими-то полуразрушенными заборами и жалкими деревцами и были похожи на размокшие декорации. Мы поднялись на четвертый этаж его дома с медленностью альпинистов, одолевающих последнюю сотню метров. Мы оба были плохи в этой экспедиции — изношенные насосы отказывались работать.

И вот те же комнаты, которые я посещал до войны. Дремучая тетя Паша, медленная, как всегда, и чем-то напоминающая страшную Ефросинью из «Ивана», осуждающе открыла нам дверь и проследовала в кухню, как будто говоря: «Сами виноваты, что явились».

Мне жаль, что мои первые записи об этой квартире пропали вместе с дневниками 1925—1939 годов.

Тут мало что изменилось. Кресло-трон оказалось у другого окна. Портрет Чаплина потеснился, чтобы дать место репродукции Домье.

На аналоях появились новые американские издания в суперобложках ализариновой яркости... Стало побольше книг.

В общем, это была бедная комната. Стоимость вещей, если не считать рояля и немногих памятных уникальностей, вроде портрета Чаплина с его автографом, была ничтожна. Гнутые трубки столов, кресел и пюпитров, книжные стеллажи из толстых досок, крытых кремовой эмалевой краской, доски, прибитые как продолжение подоконников, чтобы можно было раскинуться с журналами и рукописями, обитое парчовым шелком кресло-трон церковно-дворцового стиля (шутка для гостей?), настольная лампа на шарнирах, тогда казавшаяся сверхконструктивизмом, как и часы без стекла со стальным циферблатом и с какими-то дугами из стальных лент — все это стоило копейки!

Тот спроектированный когда-то архитектором папой и очень деловой мамой, но не состоявшийся крупный инженер отвернулся бы от небольшой и низенькой комнаты и от еще меньшей спаленки рядом — жилья, где не было ни ковров, ни бронз, ни фарфоров, ни даже гарнитуров и картин маслом...

Но в квартире жил Эйзенштейн, и все в ней было столь же бесценно, как он. Все было как бы часть его, все возникло тут и пришло сюда именно и только потому, что было ему нужно, или удобно, или связано с чем-то в его жизни. Комиссионщик с Арбата пожал бы плечами: зовите старьевщика!

Может быть, Эйзену и хотелось бы что-то притащить сюда — уж он бы сумел выбрать! — но, как мне кажется, он никак и никогда не был хватом. Я подозреваю, что он не любил протискиваться, продираться, добиваться, расталкивать, отшвыривать... Мне думается, ему гораздо более свойственно было уходить, умолкать, отстраняться, когда другой бы взялся драться. И его библиотека, единственно материальное, чем он владел, не была подбираемой, оберегаемой коллекцией, а была просто частью его головы. У меня замирало сердце от мысли, что я как бы оказался внутри его черепа.

Книги опоясывали череп в несколько рядов.

И в книгах закладки, в книгах — пометки, эмбрионы мыслей, подлежащих развитию.

Этот мозг умел работать напролом, напролет, в перекрестье самых разных, иногда фантастических идей, всегда направленных к постижению человечества.

Эйзен вытащил нечто вроде альбома — это была новинка американских популяризаторов, она называлась как-то вроде «Исторические новости». Здесь была рассказана вся история Соединенных Штатов Америки в виде номеров газет, каждый из которых трактовал о нескольких годах. Тут были сплошные сенсации, вроде такой: «М-р Колумб сегодня отплыл на Запад из Лиссабона. Он уверен в благополучном исходе своего путешествия». Или: «Из Па-

рижа сообщают об изобретенном г-ном Фултоном корабле, который движется якобы при помощи паровой машины».

Я углубился в альбом, чтобы дать хозяину спокойно поесть. За маленьким столиком, по-детски повязанный громадной салфеткой, он принимал пищу, приготовленную дремучей старухой по американским рецептам. Я сидел за его рабочим столом с небольшой горизонтальной плоскостью полированного ореха, утвержденной на алюминиевых трубках. Передо мной лежали всякие писательные приспособления из пластмассы, нержавеющей стали совместно с юкатанским ножом для бумаги и какими-то скульптурами в палец величиной. На стенах висели японские цветные гравюры.

Сквозь большое стекло окна мне была видна унылая местность, покрытая бурым снегом. По ней маслились грязевые потоки. Среди сугробов чернели избы здесь и там — покосившиеся хатенки московского пригорода; из них поднимались к небу сторожевые дымки, как в татарские времена.

Через двадцать лет здесь будет город возведен, и ничего от дома этого и от квартирки Эйзенштейна — ничего, ни следа не останется.

Потом мы пили вермут и чай, впрочем, вермут пил только я, потому что ему этого нельзя. Он вообще никогда не пил, и это было тоже для него характерно: он не страдал ни одной из тех губительных страстей человеческих, которые так умел изображать и так любил изучать. Тут интересно было бы вспомнить строки из статьи Ивана Александровича Аксенова, одного из замечательных людей двадцатых и тридцатых годов. Литературовед и математик, он был одним из первых организаторов большевизма в царской армии в 1917 году, одним из первых солдатских депутатов, потом ректором Высших режиссерских мастерских В. Э. Мейерхольда (ГВЫРМ), председателем Московского союза поэтов, стал известен, как исследователь театра елизаветинской Англии и шекспировед, был теоретиком Литературного центра конструктивистов-поэтов... Он оставил большое литературное наследство, до сих пор не изданное. Статья, о которой идет речь, была написана Аксеновым в 1933 году.

Эйзенштейн принадлежал к той студенческой вольнице, которая училась и начинала новое искусство в двацатые годы. ГВЫРМ составлял один из отрядов этой молодежи — «неистовой в своем стремлении учиться новому и в потребности ниспровергать старое, в сектантской замкнутости своей гвырмовской непогрешимости»... Она являла собою «оборванную толпу, для которой не существовало запертых дверей на диспутах, звонком председателей... авторитетов прошлого...». «Все предшествующее признавалось эстетством и упадочничеством, беспощадно предаваясь презрению, одновременно со всяческими наркотиками до алкоголя включительно. Гвырмовское буйство отличалось особенно тем, что было совершенно трезвым, если можно называть трезвым постоянное опьянение от сознания

себя творцом новой эпохи в театре и участником открытия новой эпохи в жизни человечества».

Автор настоящих заметок был в числе молодежи тех лет и свидетельствует, что все это правда. Описанные традиции трезвости и ярости не всем были по плечу, но Эйзенштейну они пришлись впору.

Несмотря на вермут, я совершенно не мог вести беседу.

Я знал, хотя и не понимал причины, что он относится ко мне очень хорошо и, пожалуй, даже всерьез, а это с ним случается не часто. Однако тот круг интересов, в которых он сейчас замкнут, преодолеть чрезвычайно трудно. Правила игры столь узки, что нужно много изобретательности, чтобы найти в них известную свободу.

Мы обратились к японцам. Пока мы рассматривали всякие материалы о Но и Кабуки, завязался разговор о мышлении китайцев и японцев. Это была его шахматная доска. Вероятно, китайско-японское искусство, да и вся эта старинная культура очень хорошо укладываются в дорогую для него схему. Азиаты, по его мнению, сохранили то, что является основой искусства — предметное мышление, алогизм, уважение к первичным чувствам. Другими словами, их искусство само по себе, без всяких насилий и усилий со стороны художника, находится «ниже пояса», применяя термин Эйзенштейна.

Однако он полагает, что азиатская культура представляет собой некую ступень развития, которая нами, европейцами, уже пройдена. К этому непосредственному и примитивному искусству художник-европеец должен обращаться как к роднику первородной стихийности. Он приводил в доказательство, что даже в математике китайцы полностью предметны и рассматривают числа как вещи, обладающие почти индивидуальными особенностями. (Четные числа — одно, а нечетные — совсем другое.) Я пытался ему возражать, вспоминая всю чрезвычайную сложность японского искусства и всю его рациональность, однако, как и следовало ожидать, он отверг мои возражения. Впоследствии я понял, что прав был он, а не я.

С особенным увлечением Эйзен показывал мне книжку, в которой на превосходных рисунках были изображены способы всяких театральных чудес японской сцены. Восторженно он рассказывал мне, как здорово отлетают головы и обрубаются руки и ноги в японском спектакле. Взмах меча — и откалывается у человека лицо, падает на пол, а вместо лица — кровавого цвета шелк. На сцене выкалывают глаза, отрывают носы, все это великолепно и смешно, то есть все это искусство.

Я вспомнил его рассказ о чудовищных истязаниях, которые происходили у Малюты, когда женщину сажали верхом на канат, тянули за ноги и возили взад и вперед, разрезая ее пополам. Я вспомнил рисунки самого Эйзена, сотни вариантов того, как леди Макбет и ее партнер укокошили короля, все способы, какими только

это можно было сделать, и их занятия после этого. Чудовищные фантазии, нарисованные в стиле негритянского примитива человеком блестящего ума, получившим инженерное образование.

Потом мы поехали на «Мосфильм» посмотреть вторую серию. Там собрались юноши и девушки из ВГИКа, ученики Эйзенштейна. Пришли Кулешов и Хохлова.

Теперь, после моего японского путешествия, после того как я видел Но и Кабуки, действо, разворачивающееся на экране, не казалось мне столь искусственным. Пожалуй, лет пять упражнений по методу Дзен, и я буду считать это реализмом.

Через полчаса после того, как я приехал домой, раздался телефонный звонок, говорит Эйзен.

— Ну, как мы вам понравились? Очень страшно? Правда, забавно? Звериный фильм?

Неизвестно, кокетство это или взаправду, когда он предлагает оценить дело его жизни с точки зрения звериности и забавности. Не может быть, чтобы он действительно видел в театре или кино только забавность и считал, что в этом и есть величие. Возможно, он не хочет показать, что это его так беспокоит? Но ведь здесь было бы нечто ребяческое?

Потом, когда я был у него в Барвихе, где он должен был лежать неподвижно и где, вероятно, он с ясностью увидел, что дело идет к концу, я в голосе его, в глазах его почувствовал, что он даже не гимназист, как Пудовкин, что он мальчик, тот самый, которого мне показывала Юлия Ивановна — мать его, еще до войны, на фотографиях — милый, балованный и... невероятно ранимый. Вероятно, он дико боялся обид. Он очень хотел поддержки. Он любил похвалу и трепетал, что ему вместо доброго могут сказать плохое. И так как всю свою творческую жизнь он находился в состоянии полемики, было немало людей, его опасавшихся и подозревавших во всех смертных грехах... Вот он и выработал то ироническое сопротивление, которое высказывалось в этой фразе: «Ну, как мы вам понравились?»

Что же касается второй серии, то в итоге итогов Эйзен сказал об Иване Грозном, которого надо было называть Иваном Страшным, сущую правду, ту правду, что раскрывали в течение ста пятидесяти лет русские ученые от Карамзина до Ключевского, от Р. Ю. Виппера до новейших исследований С. Б. Веселовского. Смысл этих заключений состоит в том, что царь тот был действительно психически больным человеком, был очень плохим организатором, был лишен большого государственного ума и начисто свободен от каких бы то ни было нравственных норм. Царствование его было чудовищным. Государство было близко к катастрофе. Народ был доведен до крайней степени нищеты и отчаяния.

И, зная это, Эйзен показал Ивана именно таким, каким представляли его подлинные ученые-историки, каким представлял его

и русский народ в песнях своих, в пословицах, в памяти своей, от прадедов до нас дошедшей. «Резидент дьявола» оказался гуманистом. «Правила игры» оказались правилами правды. Что же касается тайны искусства, над которой он так много размышлял, то она по-прежнему осталась тайной.

ИОСИФ ЮЗОВСКИЙ

Эйзенштейн

...Плотный и крепкий, он обеими ногами стоял на земле и смотрел на мир всегда с некоторым вызовом — дескать, я тоже так могу, и могу иначе, — он словно приценивался, прицеливался к миру: интересно-де, как он это сделал (он — это бог), — не чувствуя себя от него зависимым, вот в чем дело! — не чувствуя себя связанным или подчиненным чьим бы то ни было законам, традициям, вкусам. Он был совершенно независим и готов был начинать все с самого начала. Он был абсолютно свободен от всякой предвзятости: он был на равных началах со всяким началом творящим и созидающим. Ему легко было делать то, что он делал, благодаря тому что не нависал, не тяготел над ним груз прошлого, — он его не отрицал, не ниспровергал как цель свою, он был свободен в отношении него и поэтому принимал свободно.

Собственно, такова была природа Маяковского; они с Эйзенштейном были явлениями одного порядка. К ним следовало бы присоединить Мейерхольда — его гений превозмогал, делая подчас отчаянные и потому озорные усилия освободиться от традиций, и его иные выходки — это желание насильно бросить свой вызов традициям, которые он вообще тем охотнее примет, чем меньше они будут покушаться на него и предъявлять ему свои права: он, свободный, хочет со свободным говорить. Эпатаж Маяковского и пустая угроза сбросить Пушкина с корабля современности были вызваны теми же причинами, Маяковский тем охотнее и уважительнее готов был отнестись к Пушкину, чем меньше тот собирался навязать ему свою волю, свой навязанный веками авторитет. Эйзенштейну было легче, потому что его сферой было кино: искусство начинающееся и не имевшее ни традиций, ни тем более претензий, оно с охотой пошло навстречу вожделениям Эйзенштейна, оно в самом деле ничего не теряло, кроме своих наложенных театром цепей, приобретало же оно весь мир.

Нет никакого сомнения, что этот взгляд на мир дала Эйзенштейну, так же как Маяковскому, революция. Переоценка всех ценностей, лежавшая в ее основе, ниспровержение, вызов, подозрение, удар по традициям, поскольку те пытались наложить на нее свою руку, а такая опасность угрожала... Революция, перестроившая мир

на совершенно новых началах, то есть первая революция и первый переворот этого рода в истории человеческого общества, мы сказали бы, что сравнительно, конечно, больший, чем падение средневековья под ударами нового времени, но от этого сокрушительного удара, от этой искры возник Шекспир. Эйзенштейн есть явление такого же порядка и по своему происхождению и по своему характеру, масштабности, смелой и свободной. Революция дала Эйзенштейну точку зрения на вещи, как на творение вещей, как безбоязненную уверенность в своем праве и умении строить жизнь по своему разумению и хотению. Красный флажок в черно-белом «Броненосце «Потемкин» поразил мир — он был выражением этого смелого, и бесстрашного, и вольного оперирования материалом.

Меня всегда поражало в Эйзенштейне: что бы он ни делал и с кем бы ни говорил — если он говорил без скрытой иронии, он был вял и скучен (хотя внешне презентабелен и «на уровне»). Но это не ирония к вопросу и тем более к человеку, это ирония как чувство собственной силы, победительности, независимости к существующему, умение обойтись без него, отсутствие страха — а что без этого вот старого, привычного мира, в котором, под сенью которого люди жили и, стало быть, еще проживут... — вот этого страха, этой рабской пуповины у него не было, она оборвалась, но, повторяем, не для того, чтоб отрицать все старое потому только, что оно старое (а такой тон, и тенденция, и даже лозунг были, но они, конечно, имели внешний и временный характер), — это нужно было для психологического самочувствия. Пришло время, и все улеглось и пришло в норму в тот самый момент, когда новая норма, норма революции утвердилась и закрепилась. Ведь такие смешные крайности, как пресловутая желтая кофта Маяковского, были лишь юношеским выражением утверждения нового, и это облекалось в чересчур на первый раз распатроненный нигилизм.

Как кинорежиссер, он привык творить в открытую, публично, он не прятался, сосредоточиваясь в себе, как композитор или писатель, боясь чужих глаз, чтоб не сглазили, а проще говоря, не рассредоточили, не отвлекли. Он творил тут же, и — кто знает — может, эта откровенность по существу своему весьма интимного акта творчества, может, она и способствовала ему, его вдохновению. Во всяком случае, здесь он господствовал над окружающей средой, она не могла сбить его — наоборот, в этом подчинении ее себе он, по-видимому, черпал волю, короче говоря, это был подлинный революционер.

Когда он смотрел, все равно, на человека, вещь, пейзаж, и этот человек или пейзаж становился для него «объектом», — то есть когда потребительский момент неожиданно сменялся творческим, глаза его загорались, расширялись, лицо начинало светиться — я не сказал бы «священным» пламенем, если даже это пламень вдохновения, то как-то неудобно и (могут сказать) кощунственно назвать

его священным — это был взгляд необыкновенно насмешливый, тут было много, в этом взгляде: и хищничество, и восторг, и полнота овладения... я не знаю, как там мертвая натура, но вот живая, человек, уже находилась в его власти, и это была власть, из-под которой невозможно вырваться, власть творца и созидателя: вот ты думал о себе, что ты есть то или это, — да, может, ты в самом деле есть то или это, вон то или вот это, — но и еще кое-что, о чем ты даже не подозреваешь, и что он открыл вот сию минуту в тебе, и процесс этого открытия, расщепляемая им энергия покоряет тебя, и это есть та власть, о которой шла речь.

Я помню, он передавал мне свой разговор со Ждановым по поводу Ивана Грозного: история есть урок; этот урок народ должен уразуметь; кто не понимает — поймет; аналогия есть цель картины. «Чтоб всех можно было узнать, — резюмировал Эйзенштейн. — Все кругом должны быть узнаны. Я не буду уходить в глубь веков, чтобы оттуда вытаскивать те или иные фигуры, — я, напротив, возьмусь за современников и буду их тащить в глубь веков. Вы знаете — увлекательная для художника задача... я думаю — аналогия, аналогия, хожу — аналогия, аналогия, смотрю — аналогия, аналогия. Все мои знакомые и все известные мне лица, и всем известные лица — преображаются в моем воображении, меняются их одежды, поступки, движения, даже внешность соответственно видоизменяется — но они-то остаются, какие они есть, — за это я держусь; во-первых, сказали — это нужно, но и мне это нужно, интересно, забавно как художнику. Вот вас, например, я тоже снял бы!». И он, прищурившись, нацелился в меня своим загоревшимся, хищным, радостным, насмешливым взглядом.

— Меня? — Я был поражен. — Я не актер!

— А я не думаю об актерах, это уже профессиональная, производственная задача. Подходящий актер — он сделает то, что мне нужно. Но упражняться мне нужно не на актерах, а на обыкновенных людях, на наших знакомых, на нас с вами. Ведь это какое удовольствие — сидишь в обществе нашем с вами и вдруг слышишь другую речь, скажем, латынь или древнерусский, и все тут же преображаются — человечество всегда существовало... Я поворачиваю рычаг времени: вот каменный век, а вот квартира ответработника гражданина Шуйского — господи, что с ним делается в процессе превращения! Пыхтит, шипит, упирается, отказывается, трясется, как бы не вышло чего, — а я за горло давлю, давлю сына сукиного, и что вы думаете: вырастает борода, набирает вес, важность, брюхо соответственно надувается — вот видите, как вам идет, вам даже легче, чем было прежде, когда вы просто были товарищем Проценко, а не боярином Шуйским, — а сам он смотрит на меня сквозь дымку зорким глазом, да как рявкнет: «На дыбу тебя!» — страшновато, брр! Вот, скажем, вы, кто вы, по-вашему, куда я вас потяну? Да я вас просто вижу таким, каким вы были бы в фильме, запросто.

Я приготовился, приосанился — какой сейчас чин или титул будет мне выдан. Когда он сказал, я обомлел. Он сказал:

— Вы были бы у меня ксендзом.

— Ксендзом? — Я был потрясен. Кем угодно я могу вообразить себя — вещью, зверем, Наполеоном, но ксендзом??

— Ну да, ксендз, — говорил он, сияя, и, весь чрезвычайно серьезный, не сводил с меня взгляда, обводил, ощупывал меня глазами, приближался и снова откидывал голову назад, как это делает художник за мольбертом. Он наконец встал, стал обходить вокруг меня — то, встав на цыпочки, посмотрит сверху, то, прикинув, осмотрит меня снизу. Я уже не существовал, я как бы становился глиной в его руках, я даже вдруг почувствовал что-то хитро-елейное в складках своих губ, что-то глубоко скрытное, и словно какой-то запах, и даже сказал ему «Te deum» — сказал шутя и вроде как бы всерьез — и он ответил: «Amen» — не то шутя, не то всерьез, как нечто само собой разумеющееся.

Это был гений преображения — он брал видимый мир и преображал его, не изменяя, не обманывая, не создавая новый мир, чтобы переселить вас в этот новый мир, — нет, он оставлял в этом мире, но этот мир, в котором вы живете, оказывался вовсе не таким, каким он вам казался, а вот таким, каков он есть в действительности: грандиозный мир истории, революции, переворота. Я говорю и повторяю, что у Эйзенштейна был этот ярко насмешливый, пронизывающе насмешливый, полный скрытой страстной иронии взгляд. Я подчеркиваю это не просто как постоянное наблюдение — в этом был, мне кажется, способ разрушения, разрушения того, что он должен был строить, — это двоякий процесс, как всякий творческий процесс: нельзя строить, не разрушая, — новаторство, во всяком случае, это, по-видимому, предусматривает.

В вагоне поезда, в котором мы вместе ехали из Москвы в Алма-Ату в октябре 1941 года, когда мы выехали в необозримые казахские степи, древние, какими они были тысячи лет назад, с редкими верблюдами и беркутами, которые провожали наш поезд сонными глазами, по-восточному не испытывая удивления, ибо все, что проносится, для них не существует, — многие из ехавших (тут были писатели, актеры, режиссеры) подолгу проводили у окон. Одни открыто восхищались, другие невольно трепетали, третьи ужасались, четвертые как бы впадали в сон наяву, укачиваемые этой великой колыбелью, подпадая под гипноз и как бы восстанавливая в себе характерное для Востока чувство вечности и бесконечности... Эйзенштейн оглядывал все эти степи с чувством хозяина, в глазах его загорался тот же яркий, бурный и какой-то, я сказал бы, даже счастливый иронический свет. Эйзенштейн не впадал в транс подобно другим, чрезвычайно впечатлительным коллегам. В ходе впечатления у него пассивная сторона, для других решающая, уступала акции, активному восприятию, он как бы сначала поправлял

природу, заставляя ее быть ближе к себе самой, существеннее, что ли. Прежде нежели он разрешал этой природе произвести на себя впечатление, а себе поддаться ей, он молниеносно производил отбор: природа сталкивалась в его лице с сильным противником и должна была многое уступить, прежде чем приобщить его к себе.

Вот так было, когда он смотрел на вечные азиатские пустыни, дни и ночи проходившие перед нашими глазами, — если другие, повторяю, впадали в транс и, убаюкиваемые этим трансом, как бы сами становились частью пейзажа, вбирающего их в себя, поглощаемые этим песком, то он господствовал над ним, он окидывал его, я хотел сказать — «орлиным оком», но подумал, что это будет красиво и неточно: то было деловое, хозяйское око. Он сумел вобрать в себя весь этот пейзаж и как бы находил или, во всяком случае, искал формулы обобщения — масштаб этого зрелища был ему по плечу, — и даже здесь я заметил его знакомый мне прищур, с каким он приглядывался, осваивая эту вечность, эту тему вечности, когда он вдруг сказал:

— Нет миру начала и нет ему конца, — значит, и человеку, значит, он вечен и бессмертен, значит, это формула оптимистическая... Тут нет никаких тайн: единственная великая тайна есть сам человек. В том смысле, что мы сами не подозреваем, что в нас есть и что из нас появится, — поражая нас и внушая нам надежду, что человек все может...

Я сказал ему, что точно так же и буквально теми же словами говорил Горький: и о том, что человек есть единственная тайна, и что он все может.

Эйзенштейн рассмеялся.

— Что вы хотите, он ведь был бродяга, он бродил, весь мир исходил, Россию от края и до края, и ему физически было свойственно чувство масштаба, и разве этот масштаб России не чувствуется в его произведениях? — Он продолжал смотреть и вдруг сказал: — Мексика... В Мексике я испытал такие же чувства. Дух пространства — в конце концов, именно кино способно его выразить... Выразить, а не отразить, именно выразить, выразить.

— Как?

— Представьте себе: беспредельная степь, и в ней одна скачущая лошадь. Или баран остановился в немом и тупом изумлении. Или крохотное облако на бескрайнем небе. И, кроме того, музыка — восточная музыка несет на себе печать не столько времени, сколько пространства, в ней тоже эта обермелодия вечности... Или, скажем, казах или монгол, смотрящий на солнце и прищурившийся уже на все времена. Когда я вижу монгольское лицо, мне кажется, что оно повернуто лицом к солнцу, невидимому нам, но для него всегда присутствующему, вечному... И когда я встречаюсь с казахом или киргизом, я всегда подмигиваю ему, и он отвечает мне тем же — это шифрованная встреча.

Я смотрел первую серию «Ивана Грозного» вдвоем с Эйзенштейном на «Мосфильме» — он сидел за микшером, я несколько поодаль. Он не давал мне смотреть: все время прерывал замечаниями, вроде: «Может, хватит? Пойдем кофе пить...», «И как вы все это можете смотреть!..», «Ну, хватит, хватит...», «Не надоело? Боже мой, вот терпение у человека!»

Я не пойму, почему он так говорил: он несколько раз приглашал (и чтоб обязательно вдвоем) смотреть. То ли он так из озорства, то ли от смущения, то ли — от того и другого вместе, то ли потому, что он уже весь был во второй серии, а первая ему казалась вчерашним днем, и он в самом деле говорил что думал. Картина кончилась, и мы вышли на террасу. Я сказал:

— Если говорить о непосредственных впечатлениях, то я скажу так — надо иметь шекспировские нервы, чтобы все это просмотреть до конца. Не знаю, как вы, но стоит мне просмотреть внимательно один-два, от силы три зала в Третьяковке, и меня охватывает резкая усталость, запас впечатлительности исчерпан, и если я смотрю дальше, то воспринимаю все хуже и хуже и наконец просто ничего не воспринимаю, что бы там ни выставляли. А вы показали по крайней мере три Третьяковских галереи: каждая картина шедевр, честное слово, но сразу столько — это же с ума сойти, хорошенького понемножку. Возможно, я просто не тот зритель, — греки, например, на целый день уходили в театр и смотрели подряд столько, сколько мы и в неделю не способны, то есть я. Этот античный принцип, вероятно, вы и возрождаете, вы — новый, завтрашний художник, так скажем, и вы еще не обрели своего нового зрителя — он появится завтра, когда вас и по крайней мере меня не будет. А пока что, на мой взгляд, эта грандиозная масса не движется, нет внутренней пружины, которая все бы это завертела, пока что это длинный коридор, по которому я хожу и хожу, а конца-края его не видно.

— Пружина появится во второй картине, и все задвигается — тут я только располагаюсь к действию, раскладываю карты. Настоящая игра — сумасшедший азарт! — появится во второй картине. Боюсь только за нее.

— Что так?

— Боюсь — не одобрят. Первая — заказная, ее ждут, мне сказали — я выполнил, скажут — вот и молодец, а вторая, виноват, не того, не слишком ли жарко? Вы заметили — тут вроде бы некоторая закономерность есть у Ивана Васильевича: качели то вверх, то вниз, сейчас пойдут вверх, а в следующей — вниз, увидите. Не знаю — я все это выдумываю, готовлюсь на всякий случай... Тут — просто размах, масштаб, показ, демонстрация, сила, а там — концепция. Я делаю историческую вещь, привожу в движение карусель истории, вот и все мои дела. Дедушка Пимен учил: не мудрствуйде лукаво. А вот мне кажется — без концепции не обойтись, без

твоей, собственной, личной концепции, которая тебя греет, тебя лично волнует... Это может совпадать — и даже весьма желательно, и совершенно даже необходимо это объективное соответствие, — но без моего угла зрения ни черта не получится в смысле художественном... Я, конечно, все, что нужно, сделал, изучил, позиция ясная — но когда делаю картину, вторую серию, я ориентируюсь на личное самочувствие: при полном уважении к требуемой точке зрения и всяческом желании ее поддержать. Тут, может быть, возникает расхождение и параллелизм. Мне сказали: картину сделать не ради прошлого, а ради будущего, не сегодняшняя эпоха должна объяснить вчерашнюю — что нам до нее за дело! — а вчерашняя пускай послужит сегодняшней, послужит не за страх, а за совесть. А в случае чего — пускай и за страх, если совесть у тебя хлипка и ты такой церемонный! Понятно?

— Понятно.

Мы пошли пить кофе, а затем идут события всем известные: запрещение картины, постановление, болезнь Эйзенштейна. Впрочем, он заболел, не зная о запрещении. Случился инфаркт, его привезли в Кремлевку, я посетил его там. Сестра предупредила меня: не только не говорить, но не выдать себя неосторожным, никаким, боже упаси, намеком. Впрочем, и не выражать безумного желания увидеть картину, не надо его волновать.

— А не приведет ли это к повторному инфаркту?

Сестра развела руками и неслышно удалилась. Я зашел в палату — он лежал один в небольшой палате, койка широкая, просторная, но он занимал ее всю и, казалось, всю комнату заполнял собой, казался каким-то огромным, и, несмотря на болезнь и бледность — лицо его было несколько липкое от пота, — он весь дышал энергией: глаза, огромный лоб, широкая волосатая грудь, все его туловище, дышавшее под одеялом, было исполнено энергии, силы, готовности к делу. Вынужденностью лежания, прикованностью он напоминал мне льва в клетке — бывает, он сидит где-нибудь в углу или спит там, подальше, и бывает — лежит, развалившись, огромный, просторный, не то чтобы грозный и страшный, а, скорее, добродушный и без всяких агрессивных намерений, но бессознательно демонстрирующий свою силу, ее составные части, которые у него в изобилии, — вот если их собрать и направить, эффект превзойдет всякие ожидания.

Вот такое впечатление производил Эйзенштейн, лицо его дышало силой и желанием действовать, он весь был устремлен вперед, силы и силы в нем чувствовались необъятные, они пребывали в роскошной вынужденной лени, и я неожиданно понял, что из этого огромного резервуара, в котором кипит эта сила, зачерпнута разве что одна какая-нибудь ложка. И все, что осталось, обещает столько, сколько ни нам, ни ему не снилось. Вот как Лев Толстой, который в восемьдесят два года начинал новую жизнь, уйдя из дому. И сде-

лал это не потому, что ему это диктовали вопросы этики или необходимость слово подтвердить делом, а потому, что чувствовал себя способным к делу, потому, что чувствовал свою неисчерпанность. Этот гигант был предназначен для вечной жизни. И вот такая же дышащая жизнью гора лежала передо мной в палате Кремлевской больницы.

— Как вас это угораздило? — спросил я.

— Я танцевал в Доме кино с Марецкой, и вдруг вокруг меня все поехало, что-то опустилось во мне, и мне показалось, что следующий шаг своего танца я сделаю на том свете. Просто так — еще один шаг, и буду там, и там буду продолжать танцевать как ни в чем не бывало.

Он заложил руки за голову с торчащими крепкими локтями, и чувство его силы при этом непрерывно блестящем взгляде еще более усилилось.

— Что вы слыхали про картину? — спросил он.

— Да толком-то никто не видел, — ответил я.

— Только выйду, сейчас же будем смотреть. Говорят, наверху понравилось. Ну — все.

Зрачки его сверкали нестерпимо. Я подумал: кто-то уже перестарался, а зачем это?

— Не знаю, не слыхал, — ответил я. — Вы думаете, уже смотрели?

— Да, смотрели, смотрели, из верных рук знаю, что смотрели. Вероятно, ждут меня, чтоб выпустить.

Я подумал, что он этим сейчас живет: тем, что выпустят картину, что не хотят лишить его этакого торжества, что вот он выйдет — и все начнется. Я подумал, что он этим, только этим сейчас и живет, и ничем другим, что ни о чем другом не думает и неспособен сейчас думать, и даже больше — снова, в тысячный раз мысленно просматривает картину, только не от себя, не своими собственными глазами, а чужими, глазами того, на которого он так надеялся и кому верил, что он смотрит так же, как все, и все видит, все замечает, все, что никто другой, кроме него самого, самого Эйзенштейна, просто неспособен был бы видеть, — получая особое удовольствие от этого двойного ощущения себя: и себя-автора и в то же время зрителя, который ведь способен заметить такое, заметить и отметить то, что сам автор не заметит, как оно вылетит из его рукава. Именно это, я убежден в этом абсолютно, ощущал Эйзенштейн, этим жил в четырех тесных стенах. Я подумал: господи, как ему нужно поощрение, похвала! Конечно, удовлетворение творца в том, что он делает, все же прочее — суета, с которой художник, если он истинный, не станет считаться. Нет, неправда, нужна похвала и нужно поощрение — ведь если он и выражал самого себя, и в этом самовыражении якобы и состоит вся его подлинная радость, то ведь он выражал их для людей, и не только его герои,

но и люди, для которых предназначена эта демонстрация, чувствуются им и чувствовались им раньше в самом процессе творчества, которое предполагает третье лицо и без которого этот процесс неполноценен.

Я не знаю всей истории — Кафка, говорят, завещал своему другу сжечь все его произведения, которых, кроме самого автора, не знала ни одна живая душа. Он умер в сознании, что так и будет, в злорадном сознании, мне кажется... Думаю, боюсь, что его вражда к самому себе за то, что он это третье лицо чувствовал во время писания и даже на него оглядывался, а может быть, и вдруг раздумывал над тем, как тот к нему отнесется, — вот эта «слабость», как ему казалось, это умаление себя, это тщеславие и ничтожность, как ему казалось, заслуживали, с его точки зрения, кары жестокой и действенной — за преступлением следует наказание, и вот Кафка сел писать свое завещание. Эйзенштейн был вовсе не так жесток, это был очень веселый человек, он всегда был очень веселый, он был общительный человек, ему нужны были люди для него самого — пожалуй, что их наличие поднимало в нем тонус жизни, радость мировосприятия, и ему нужен был отклик, простой отклик на то, что он сделал, доброжелательный отклик для того, чтобы возбуждать жажду дальнейшей деятельности. Она у него была, конечно, эта жажда, но чтобы она, так сказать, осуществилась, ему нужен, очень нужен был этот толчок — миллионы, заполняющие театр и вступающие в контакт с произведением, с его героями, а стало быть, и с автором. И это чувство есть у всякого художника, даже такого, как композитор, который, казалось бы, по условиям своей работы далек от общения с публикой и даже не пользуется, как это присуще писателю, основным средством общения — словом... А дальше идет Кафка...

— Интересно, как примут, — беспрерывно повторял он. — Надо будет сделать много просмотров — историки, писатели, художники, и массовые просмотры, массовые, чтобы тысячи и тысячи одновременно смотрели, лучше будут воспринимать, в тысячу и в десять тысяч раз лучше: если я один из ста тысяч — я лучше восприму, чем один из десяти тысяч.

Я сидел, прямо скажу, понурившись: не только потому, что я не мог, зная положение дел, разделить его ликование, а и потому, что опасался — как бы это все не окончилось печально. И я не знал, как тут предупредить его, помимо его самого, — косвенно внушить, что надо, и подготовить. Я вообще с трудом скрываю свои чувства и настроения, а он, который обычно проявлял поразительную наблюдательность (ничто не укроется от его проницательного ока, а его способность угадывать, что именно с тобой, и расшифровывать самые, казалось бы, темные душевные состояния была поразительной, и не из душевной чуткости, — вынужден я поправить, — а из чисто художнического инстинкта), он просто ничего

не замечал, он сиял, и ликовал, и торжествовал, воображая себя в этой стихии успеха и славы. Я продолжал разговор.

— Значит, если я один стотысячный, я больше пойму, чем один из десяти тысяч?

— Обязательно! Такой расчет!

— И точка зрения?

— Вероятно, я так воспринимаю — с точки зрения миллионов, которые говорят через меня одного, и раз уж так, то и доверяются мне, если я позволю себе то, что не входило в расчет этих миллионов. Это я вам говорю не для интервью, я в самом деле спокойно себя чувствую, когда управляю крупными и объемными величинами. Конечно, может быть и так, что весь миллион будет чувствовать себя как один-единственный робкий, и несчастный, и нахальный, — но это уже не моя сфера. Словом, я не люблю так называемого психологического искусства — душевный микрокосм не привлекает меня, я больше хотел бы исследовать тайны космоса... Есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор, и эта среда весьма мало исследована.

— Что вы будете делать дальше?

Я хотел как-нибудь сбить его с этого «пункта помешательства» и увести дальше, чтобы он ко второй серии отнесся как ко вчерашнему дню. Эти попытки оказались совершенно несостоятельными, он говорил о своих теоретических взглядах с иронической улыбкой, с некоторой насмешливостью ко всякому теоретизированию — оно ему казалось как бы нескромным, да и не очень надежным, и сам разговор на подобные темы он словно бы считал филистерским разговором мольеровских врачей.

...Я приехал к нему домой. Он занимал квартиру на Потылихе. Самая необходимая мебель — меньше, чем необходимо, чтобы уступить место книгам, книгам, гравюрам, эстампам и снова книгам. Книголюб он был редчайший — букинисты все знали его и носили ему книги. Книги были его друзьями, которые не боялись оставаться с ним и не покидали его до последней минуты...

Эйзенштейн лежал, раскинувшись посреди кровати, кровать стояла посреди комнаты, с обоих боков стояли корзины с мандаринами. Он доставал их, опуская руку то туда, то сюда — брал мандарины, жевал их, бросал обратно кожуру. Это был, кажется, основной вид пищи, которой он пользовался, — во всяком случае, это именно ему, при его сердце, главным образом рекомендовали, а сердце пошаливало — недаром его снова уложили. А он лежал так же, как тогда в больнице, как лев в клетке, готовый вскочить и прыгнуть, только бы открыли клетку. На лице его сияла улыбка, вечная его улыбка бодрости, спокойствия, энергии, силы. Несмотря на это, он производил впечатление человека, находящегося в полном одиночестве, одного среди мира. В самом деле: редко кто звонил ему, еще реже заходили. Он был один, совершенно один как

перст среди этих корзин с мандаринами, которые вносил к нему в комнату шофер... Он был совершенно один — правда, он был при этом бодр, весел и собран. Прибавлю к этому сто аналогичных эпитетов — их всех будет мало, но бодрость эта стоила ему дорого...

Мы говорили о самых незначительных вещах, об общих знакомых, беззлобно злословили на их счет — Эйзенштейн даже о врагах своих, о завистниках, недобросовестных недоброжелателях говорил со смехом, как будто это были комические персонажи на экране кино. Это были тени: вот они занимают весь экран, а других оставляют в тени, но ведь рано или поздно свет зажжется, тени исчезнут, а те, которым надлежит остаться, останутся. У него было к этим людям здоровое пренебрежение, он понимал, что они исторически необходимы, что, согласно Станиславскому, где добрый — ищи злого, где гений, там и злодейство, и он не удивлялся, когда, поворачиваясь налево и направо, замечал, что оно таится. Это не стойкость, это нечто другое, завидное чувство здорового, естественного и не уничтожающего противников превосходства. Ему не надо было то, что ниже его, чтоб самому показаться выше, он естественно был выше, просто те ростом не вышли, а ему посчастливилось — только и всего.

Мы не касались картины, обходили ее за тридевять земель, даже как-то рассмеялись по этому поводу.

— Вы чего? — спросил я его.

— Ничего, — ответил он. — А что?

— Ничего, — сказал в свою очередь я, и мы покатились со смеху, и я даже сказал ему: — А вам так смеяться нельзя.

Он ответил:

— Из двух зол выбирают меньшее.

...Несколько дней спустя я смотрел этот фильм.

Эйзенштейн позвонил мне и сказал, что меня захватит на своей машине NN, проживающий со мной в доме, а вместе с нами поедет его жена. NN вскоре позвонил, я спустился вниз, и мы втроем поехали на Потылиху. Смотревших было человек двадцать, не больше, — потух свет, и началась демонстрация картины.

С тех пор прошло десять лет, и я не то что помню ее, я ее забыть не могу. Я ее видел снова совсем недавно, как только она десять лет спустя была разрешена, и должен сказать, что это два разных впечатления, потому что фильм не совсем тот, и эти десять лет что-нибудь да значат. Картина произвела на меня огромное впечатление по концентрированному ее удару. Это такая конденсация действия, в которой живопись стала драмой, а драма живописью, и музыка включилась сюда, усиливая действие как сгусток олицетворенной мысли... Страсть кисти художника, краска страстности, круто, густо замешанная, стала основой фильма, когда, можно сказать, не было ни одной щели, не заполненной до отказа, когда сама пау-

за была насыщена силой, грозой, — страсть густо, тяжко и знойно дышала, — когда все это было так насыщено солями, как будто ты залпом выпил кувшин густого вина...

Можно сказать, что это шекспировская картина, если бы только мы, заменяя Шекспира Эйзенштейном, не умаляли его собственных заслуг, состоящих в том, что то, что делал Шекспир словом, живописуя характер, то Эйзенштейн делает кадром. Я мог упомянуть в качестве русских предшественников этой картины Сурикова, Васнецова и Репина, но то, что у них запечатлено в одном образе, у него приходит в движение, и в каждом новом своем ракурсе не только не обедняясь, но, напротив, возрастая, усиливаясь, — да и мыслит он не одной выхваченной и сконцентрированной ситуацией, как в репинской картине об Иване Грозном, в которой дан результат и одновременно путь к нему, одновременно и завязка, и развязка, и все перипетии, — эта концентрация, если ее разбить и разложить на составляющие ее единицы, они, естественно, должны быть бледнее и по крайней мере меньше, как часть меньше целого. А целое — складывает в итог, так что, допустим, вы смотрите в театре драму — историю убийства Иваном своего сына, которая кончается картиной, изображенной у Репина, и получаете в результате всего ощущение и понимание ее как итога, уже подведенного картиной Репина, сказавшего одним словом то, для чего драматург должен был говорить по крайней мере три часа без перерыва. У Эйзенштейна каждая из этих единиц, из этих перипетий так же многослойна, как этот итог; многослойность этого рода, многосложность и насыщение служат тому и выражаются в том, что можно назвать масштабом характера или события: масштабность как величина, дающая апогей и кульминацию, до которой может быть доведен человеческий характер, душа человеческая и физический облик, ей свойственный, ее выражающий, и ею, в свою очередь, определяемый.

Я хочу отметить два места в картине, которые сейчас выглядят иначе, чем выглядели тогда... Одно — казнь Колычевых, или, вернее сказать, бояре Колычевы перед казнью. Эйзенштейн снимал ее с разных точек: бояре Колычевы то спереди, то сзади, то киноаппарат проплывает медленно мимо них, — причем центр внимания, фокус внимания режиссера — шея, шеи осужденных, обнаженные для предстоящей казни, для того, чтоб срубили с них головы. И воздействие этой сцены таково, что хотя всякое убийство, любое и даже вполне законное и всячески справедливое, вызывает невольный протест и смущение — инстинктивная апелляция к человечности, которая по природе своей не может мириться с насильственным умерщвлением человеческого существа, какое бы оно ни было... — невольный протест более или менее подавляется сознанием законности, необходимости и справедливости наказания и

эмоционально подстегивает чувство справедливого гнева и ненависти. Надо сказать, что в этом смысле, то есть в смысле логически убедительного и эмоционально воздействующего на нас сюжета, заставляющего нас принять казнь Колычевых, у нас нет — и тем менее я знаю в мировом искусстве — более сильного, покоряющего одновременно и ваше чувство и ваш разум аргумента, благодаря которому вы, зритель, санкционируете этот приговор. Как же этого добивается Эйзенштейн? Он показывает эти шеи, а точнее сказать — шеи воловьи, бычьи, толстые, огромные, упрямые, шеи, на которых торчат тупые с остро и бессмысленно вылупленными глазками головки, — они не сдвинутся с места, они стоят поперек дороги, склонив эти свои головы на своих жирных тупых шеях и уставившись глазками в то, что по этой дороге идет, — для того, чтоб это пропустить, они не сдвинутся с места. Они стоят, и все тут, бесцельно обращаться к этим остолбеневшим животным, в которых если есть что-то живое, то это животное упрямство: бесполезны уверения, ссылки на человека, на историю, на бога, на что угодно — они не слышат, а если слышат, то не слушают, а если слушают, то не понимают, а если понимают, то не соглашаются, а если даже невозможно не согласиться, они отвечают: они ничего знать не хотят и не могут, они стоят и все тут, и будут стоять... Аппарат снова и снова медленно, еще медленнее проходит мимо этих шей, этих мертвых в своей вечной неподвижности идолов, каменных изваяний, как будто говоря: смотрите, смотрите и смотрите — вот вам образ того, что зовется реакция, неподвижность, остановка жизни, консерватизм — смотрите! — аппарат задержался, помедлил на месте и снова двинулся: то взглянув снизу из-под каменных и тяжелых ступеней, то сверху глядя на эти отвратительные головы на этих распущенных, рассаженных и самодовольных шеях, — нет, их не сдвинешь, не столкнешь, надо рубить эти воловьи шеи, головы долой, освобождайте дорогу, пропускайте людей, историю, человечество, оно и так задержалось непростительно долго, и эта задержка немало еще будет всем нам стоить, эту задержку и сейчас, триста с лишним лет спустя, мы ощущаем, оттого что вовремя не взяли их за загривки, за шиворот, не вытолкали их в шею, не срубили эти тупые и самодовольные головы...

И вторая картина, особенно запомнившаяся мне. Пир опричников. Эйзенштейн делает резкий переход от черно-белого к цветному: цвет как страсть, как распаленные страсти, словно обычные предметы и люди вдруг вспыхивают страстью, гневом, яростью, ненавистью, вот почему краска, как гневный румянец на бледных щеках, — черно-красные огни вздымаются в клубах дыма, мечутся люди, вещи, предметы, мебель, стены, — все загорается этим зловещим багровым цветом — музыка тоже переходит в другой, высший температурный градус — это кульминация, достигнутая таким путем, — надо добавить, что одновременно усиливается темп, да и

ритм лихорадочный и грозный, который должен разразиться катастрофой... Пляшут в страшных масках опричники — маски неподвижные, бесстрастные, за ними горящие глаза и лица. В этом — характерный эйзенштейновский контраст напряжения и покоя, мнимого покоя и бурного движения. И среди безумно пляшущих опричников сидит неподвижный царь — он сохраняет полное спокойствие, он хочет неподвижности, хотя за этой маской лица вы чувствуете бурю; он в центре этого беснования, как неподвижная ось катящегося колеса, — он естественно привлекает к себе внимание, оно невольно переводится к нему, он центр не только композиционный и ритмический, но и психологический, он как бы направляет это безудержное вращение — стоит ему уйти, и все рухнет и распадется, он и направляет и удерживает, значит, он сила — эта сила чувствуется. И как ее аргументирует режиссер своими художественными средствами: царь сидит и смотрит на юного претендента на трон, ставленника Старицкой, — режиссер делает его необычайно прелестным — отрок, светлый пушок на его еще не бритом лице, невинное, милое, немного лукавое мальчишеское личико — он пьяненький смешно и трогательно, он впервые в жизни выпил (такое впечатление) — он блаженствует и, блаженствуя, рассказывает царю, как его, юнца, хотят сделать царем, ему самому смешно: какой из него царь! Иван слушает спокойно, внимательно — он приказывает надеть на юного Старицкого бармы и вручить ему царские регалии — тот еще трогательнее в этом не подобающем ему одеянии. Но ирония царя спокойна — и не потому только, что таким подобает ему быть, — вероятно, он вспыхнул бы гневом, молния перекосила бы его лицо, он, вероятно, боролся бы за свое самообладание, покинь оно его, — нет, его разоружает этот отрок, мальчик, дитя. Он весь тут перед ним, и его сердце не может не почувствовать жалости, — да, ему жаль его — он должен, должен, — соображения государственной необходимости заставляют его погубить этого невинного ребенка, и благо государства выше даже этой несправедливости — ему бы озлобиться против этого мальчишки, несмысленыша, ублюдка враждебного рода, боярского семени, — но нет, он не в силах, и мука его в том, что он смотрит на него добрыми, жалеющими, сочувствующими глазами. Он смотрит на него и не спускает с него глаз. Он, быть может, больше, чем все мы, видит все то, что написано на этом лице и разлито в этой фигуре... И режиссер, не щадя жестокого царя, поддает, поддает жару, испытывая царя, который, конечно, не дрогнет и держит себя в руках, но которому это дорого стоит. Недешево обходится ему гибель этого юноши; искупительная жертва, которую он приносит своим сочувствием, велика; и кажется, что режиссер стремится, чтоб мы оценили, и запомнили, и занесли в записные книжки памяти своей и это очко в пользу Ивана; а он продолжает смотреть, и взгляд его строго-печальный, скорбный, мудрый, глубоко проникающий

взгляд, а кругом неистовствуют опричники, бешено веселясь, переливают брагой кубки.

И эта сцена, когда я смотрел фильм сейчас, десять лет спустя, не производила прежнего впечатления — потому ли, что я изменился, или потому, что сама картина изменилась?..

После картины я успел только мельком обменяться двумя словами с Эйзенштейном. NN спешил, и я мог остаться без транспорта. NN, собственно говоря, никуда не спешил, он спешил, чтобы не встретиться с Эйзенштейном, он не знал, что ему сказать, он не знал, нравится ли ему картина, он предпочел бы, чтобы она ему не нравилась, но боялся, что она ему нравится, вернее, он не знал — «да» или «нет», и очень был бы благодарен тому, кто сказал бы ему определенно — «да» или «нет». Правда, это «да» или «нет» должно быть апробировано — не то что доказано — он сам докажет, почему «да» и почему «нет», лишь бы узнать только, «да» в конце концов или «нет» завизировано будет... ибо только после этого пробудится его фантазия, до сих пор придерживаемая, и достигнет таких вершин, до которых нам, смертным, и не снилось подниматься. Конечно, «нет», он это знает, читал, но, с другой стороны, говорят, надо исправлять, значит, нет категорического «нет», а есть, напротив, проблеск этого «да», однако где же, о господи, лежит это «нет», о, если бы он знал, он обрушится с позиций этого «да» на позицию этого «нет», а говорить ни да, ни нет — он на это не способен, его натуре претит компромисс, он человек вольный, он терпеть не может всех этих интеллигентских диалектик, ах, если бы сказали: вот, дорогой мой, где «да», а вот где «нет» — тут бы он взыграл духом и телом, увы, поставлено столь загадочно, и разрешено работать над картиной столь неопределенно... и NN повернул свое полное, выражающее решимость лицо к жене. Мадам только и ждала этого момента, она знала, что NN находится в затруднении, в конце концов, она настолько выше его, образованнее, культурнее и интеллигентнее, а главное — духовно аристократичнее, он же грубый демос, стихия, сам голый, дикий инстинкт, который она, конечно, ценит. Она считала своим долгом подсказывать NN разумные идеи, которые он мог бы тут же с бурной первобытной непосредственностью развивать.

Он повернул к ней свои моргающие глаза.

— Я нахожу, — сказала она кряхтя, — что здесь много католицизма.

У меня глаза полезли на лоб. А NN уставился на нее с бараньетупым выражением лица, которое так ему шло.

— Чего, чего? — сказал он, усиленно моргая глазами.

Лицо ее похоже на старую затрепанную кожаную сумку, — раскрылся замок — и она, играя своими морщинами, как струнами, сказала:

— Я нахожу, что здесь много католицизма. Сергей Михайлович

ведь увлекался этим — это не русская картина, эта аскеза идет от римских базилик — он слишком увлекался архитектурой — это иезуитская картина, не в косвенном, а в прямом смысле слова — надо убрать католицизм...

Тупое выражение на лице NN еще более усилилось, мне было искренне жаль его...

— Я и говорю, — щелкнула своим замком мадам.

— А ты как находишь? — повернулся ко мне NN.

— Я пока еще ничего не нахожу, я так поглощен ею, что дай бог мне ее переварить до конца, куда там находить, успею.

Луч света заиграл на лице NN.

— Да, Эйзен гений, это снова и снова подтверждается, но тем более гению непростительны ошибки... Мировоззрение! — воскликнул он после паузы, выкрикнул ни с того ни с сего.

Ночью с Эйзенштейном был большой разговор — первые впечатления. На другой день мы встретились.

— Мне нужно доработать фильм. Времени хватит. Важно понять, что имеется в виду. Само по себе высказывание еще не выражает самой мысли, неточность в выражении может повести в ложную сторону...

— Что имеется в виду...?

— Меня смущает выражение «гамлетизм Грозного»: что хотели этим сказать — то ли, что мы привыкли популярно понимать под этим термином, или что-либо другое?

— В вашей статье вы, кажется, расшифровали это понятие?

— Да. Я написал: «Мы знаем Ивана Грозного как человека с сильной волей и твердым характером. Исключает ли это из общей характеристики образа возможность наличия у него отдельных сомнений? Трудно допустить мысль, что этот человек, творивший для своего времени неслыханные и беспрецедентные дела, никогда не задумывался над выбором средств, никогда не сомневался, как поступить в том или ином случае. Но разве эти возможные сомнения в какой-либо степени могли заслонить собою историческую роль исторического Ивана, как это случилось в картине? Разве в них, в этих сомнениях, а не в бескомпромиссном преодолении их заключается главное в этой мощной фигуре XVI века?» Я развивал термин «гамлетизм», но вот соответствует ли он моей картине? Вот в чем вопрос!

— Вы сомневаетесь?

— Сомневаюсь подобно Гамлету — и, кажется, это единственно гамлетовское, что может иметь здесь какое-либо значение.

Мы рассмеялись.

— Я слышал даже, что как интеллигент я не мог обойтись без гамлетовской традиции, — протащил, стало быть, себя, а не Грозного.

— Традиция тут есть, но только не гамлетиада.

Лицо Эйзенштейна стало чрезвычайно серьезным — он так и впился в меня.

— Вы считаете, что здесь дана какая-нибудь традиция?

— Мне кажется, я даже знаю какая.

— Молчите, не говорите, но если вы угадали, я вам подарю...

— Вашу детективную серию, особенно про Скотланд-ярд.

— Можете считать, что она у вас. — (Она в самом деле сейчас у меня.) — Ну, говорите... только кратко... да нет, не может быть!

— Борис Годунов.

Эйзенштейн рассмеялся, затем перекрестился.

— Господи, неужели это видно? Какое счастье, какое счастье! Конечно, Борис Годунов: «Шестой уж год я царствую спокойно, но счастья нет моей душе...» Я не мог сделать такой картины без русской традиции, без великой русской традиции, традиции совести. Насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек. Уничтожение человека человеком — я скажу: да — но кто бы я ни был, мне тяжело, ибо человек превыше. Насилие не есть цель, и радость не в достижении цели, как у иных классов, эпох, государств... даже народов. Русский не будет знать пощады в своем справедливом гневе, но пролитая им кровь отзовется горечью в его сердце. Сказать иначе — значит унизить нацию, человека, великую идею социализма. Это, по-моему, самая волнующая традиция и народа, и нации, и литературы — от Пушкина до Толстого и Достоевского, дальше вплоть до Горького и, наконец, Шолохова. Вы помните, у него в «Тихом Доне» Козьма Крючков протыкает энное количество немцев, чуб у него залихватский, глаза озорные, а сердцу неловко — убийство! Вот, стало быть, что, — мотив искупления, а не сомнения, не Гамлет — европейская традиция, а Борис Годунов — русская, великая русская традиция, традиция совести...

Коротко об авторах

ШТРАУХ Максим Максимович (род. 1900) — артист кино и театра. Нар. арт. СССР, лауреат Ленинской премии. Ближайший друг Эйзенштейна с раннего детства до последних дней. Актер и ассистент режиссера в пролеткультовских спектаклях и немых фильмах Эйзенштейна, соучастник многих его творческих замыслов, теоретических и педагогических работ; адресат многочисленных писем Эйзенштейна. Статья написана специально для настоящего сборника, с включением нескольких ранних заметок и статей («Встреча».— «Искусство кино», 1940, № 1—2; «Сережа, Сергей, Сергей Михайлович».— «Юность», 1966, № 12; «Спор о бороде».— «Литературная газета», 1968, № 10, и др.).

ЕЛИСЕЕВ Константин Степанович (1890—1968) — художник-график, карикатурист, декоратор. Засл. деят. иск. РСФСР. После совместной работы с Эйзенштейном в красноармейских театрах в годы гражданской войны изредка встречался и переписывался с ним. Работал художником по костюмам на фильме «Александр Невский». Статья печатается по журналу «Искусство кино» (1958, № 1, стр. 76—85).

ЖДАН-ПУШКИНА Мария Павловна (род. 1896) — балерина, актриса музыкальных и драматических театров. Статья печатается по рукописи, в литературной записи Р. М. Преснецова. В сокращенном варианте напечатана в газете «Кировская правда» (1967, 5 июня).

ЗАЙЦЕВА Нина Борисовна (род. 1898) — учительница немецкого языка. Статья печатается по рукописи, в литературной записи М. М. Рогова, сделанной специально для настоящего сборника.

ЮТКЕВИЧ Сергей Иосифович (род. 1904) — кинорежиссер, художник, педагог и теоретик кино. Доктор искусствоведения. Нар. арт. СССР, лауреат Государственных премий. Соученик Эйзенштейна по ГВЫРМ В. Э. Мейерхольда, его соавтор по нескольким декорационным работам для театра. Автор многих художественных и документальных фильмов, из которых «Освобожденная Франция» высоко оценен Эйзенштейном в специальной рецензии (Избр. произв., т. 5, стр. 286—289). Председатель Комиссии по творческому наследию С. М. Эйзенштейна, главный редактор его шеститомного собрания избранных произведений; автор многих статей о творчестве Эйзенштейна; участвовал в восстановлении фильма «Бежин луг» по сохранившимся кадрам. Статья печатается по книге «Контрапункт режиссера» (М., «Искусство», 1960, стр. 220—241).

ФЕВРАЛЬСКИЙ Александр Вильямович (род. 1901) — критик и театровед. Доктор искусствоведения. Автор многочисленных работ о В. В. Маяков-

ском, Вс. Э. Мейерхольде, о советском театре двадцатых годов. Статья впервые напечатана в сборнике «Вопросы театра» (М., «Искусство», 1967, стр. 82—101), переработана и дополнена автором специально для настоящего сборника.

ЛЕВШИН Александр Иванович (род. 1899) — киноактер и режиссер. Ученик Эйзенштейна по Пролеткульту, участник спектаклей и фильмов Эйзенштейна двадцатых годов. Постановщик нескольких художественных фильмов. Статья написана специально для настоящего сборника.

ОБОЛЕНСКИЙ Леонид Леонидович (род. 1902) — киноактер, режиссер, звукооператор, педагог. Ученик Л. В. Кулешова, участник большинства его постановок. В тридцатых годах был ассистентом Эйзенштейна по преподаванию кинорежиссуры во ВГИКе. Статья написана специально для настоящего сборника.

КУЛЕШОВ Лев Владимирович (1899—1970) — кинорежиссер, художник, педагог, теоретик кино. Нар. арт. РСФСР, доктор искусствоведения. В течение многих лет ближайший сотрудник Эйзенштейна по преподаванию кинорежиссуры во ВГИКе. Последняя статья Эйзенштейна «Цветовое кино» (Избр. произв., т. 3, стр. 579—588) написана в форме письма к Кулешову, предназначавшегося для опубликования во втором издании его книги «Основы кинорежиссуры». Статья является отрывком из «Воспоминаний», написанных Л. В. Кулешовым совместно с А. С. Хохловой. Печатается с некоторыми сокращениями и коррективами по отрывку, опубликованному в «Неделе» (1969, № 5).

МИХИН Борис Александрович (1881—1963) — кинорежиссер, художник. Постановщик ряда немых кинофильмов. В бытность свою директором 1-й Госкинофабрики (бывш. Ханжонкова) привлек Эйзенштейна к работе в кино и помог преодолеть первые неудачи, о чем Эйзенштейн вспоминал с благодарностью (Изобр. произв., т. 5, стр. 423). Статья печатается с сокращениями по сборнику «Мосфильм» (вып. 1, М., «Искусство», 1959, стр. 317—324).

АЛЕКСАНДРОВ Григорий Васильевич (род. 1903)—кинорежиссер, ближайший ученик, ассистент и соавтор Эйзенштейна по пролеткультовским спектаклям и всем немым фильмам, а также по ряду киносценариев, замыслов и статей. Нар. арт. СССР, лауреат Государственных премий. Постановщик многих известных звуковых художественных и документальных кинофильмов. Адресат многих писем Эйзенштейна. Статья печатается по журналу «Искусство кино» (1955, № 12, стр. 39—44).

РОШАЛЬ Григорий Львович (род. 1899) — кинорежиссер, сценарист, педагог. Нар. арт. СССР, лауреат Государственных премий. Автор многочисленных художественных кинофильмов. Соученик Эйзенштейна по ГВЫРМ. Вс. Э. Мейерхольда. Обладатель большой коллекции рисунков Эйзенштейна. Статья написана специально для настоящего сборника, предварительно напечатана с сокращениями в журн. «Искусство кино» (1970, № 10, стр. 115—124).

КОЗИНЦЕВ Григорий Михайлович (1905—1973) — кинорежиссер, педагог, теоретик кино. Нар. арт. СССР, лауреат Ленинской и Государственных пре-

мий. Автор многих художественных кинофильмов. Адресат писем Эйзенштейна. Статья является главой книги «Глубокий экран», печатается по журналу «Искусство кино» (1966, № 11, стр. 60—71).

ЭРМЛЕР Фридрих Маркович (1898—1967) — кинорежиссер. Нар. арт. СССР, лауреат Государственных премий, автор многих художественных кинофильмов. Отрывок из статьи «Как я стал режиссером» печатается в литературной записи А. Михайловой, по журналу «Искусство кино» (1969, № 7, стр. 131—135).

МУССИНАК Леон (1890—1964)—французский коммунист, публицист, киновед. С 1918 года выступал в прогрессивной печати со статьями о кино. Автор первой зарубежной книги о советском кино (1928). С Эйзенштейном подружился в Советском Союзе в 1927 году, сопровождал его в поездках по Франции в 1930 году. В настоящем сборнике печатаются отрывки из посмертной книги «С. Эйзенштейн». Изд. Сегерс, Париж, 1964. Перевод И. Г. Эпштейн.

КАВАЛЬКАНТИ Альберто (род. 1897) — бразильский кинорежиссер, автор многочисленных кинофильмов, поставленных во Франции, Англии, Германии, Бразилии. Статья написана специально для настоящего сборника. Перевод Н. В. Целиковской.

МОНТЕГЮ Айвор (род. 1898) — английский публицист, политический деятель, критик. Лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Соавтор Эйзенштейна по сценариям «Золото Зуттера» и «Американская трагедия». В настоящем сборнике печатаются отрывки из книги «С Эйзенштейном в Голливуде» (изд. Севен Сез Публишер, ГДР, Берлин, 1968). Перевод И. Г. Эпштейн.

ЧАПЛИН Чарлз Спенсер (род. 1889)—киноартист, кинорежиссер, сценарист, продюсер, автор многих комедийных фильмов, созданных в США и в Англии. Печатается отрывок из книги «Моя биография» (М., «Искусство», 1966, стр. 320—321). Перевод З. Л. Гинзбург.

ЛЕДЕЗМА Габриель Фернандес (род. 1900) — известный мексиканский искусствовед и художественный критик. С Эйзенштейном встречался во время съемок фильма «Да здравствует Мексика!». Статья написана им в 1965 году, в связи с семнадцатой годовщиной смерти Эйзенштейна, и опубликована в газете «Mexico en la Cultura», 14 февраля 1965, по тексту которой и печатается. Перевод И. С. Быковой.

МЭЙ ЛАНЬ-ФАН (1894—1961) — китайский театральный актер и режиссер. Трижды побывал в СССР. Статья печатается по журналу «Искусство кино» (1961, № 4, стр. 124—126). Перевод Р. Белоусова.

ЛЕЙДА Джей (род. 1910) — американский киновед. Автор монографий «История русского и советского киноискусства» (Лондон, 1960), «Из фильмов фильмы» (на русском языке в 1966 г.) и других книг по вопросам кино. В 1933 году учился во ВГИКе у Эйзенштейна, в 1935/36-м был ассистентом на съемках фильма «Бежин луг». Перевел на английский язык теоретические работы Эйзенштейна и составил из них книги «Чувство кино» (1942) и «Форма кино» (1949). Описал материалы фильма «Да здравствует Мексика!» и смонтировал из них учебный фильм. В настоящем сборнике печатается отрывок из книги «История русского и советского киноискусства». Перевод А. Сумеркина.

БЕК-НАЗАРОВ Амо Иванович (1892—1965) — режиссер, киноактер, сценарист. Нар. арт. Армянской ССР. Автор многих фильмов, поставленных в России, Грузии, Азербайджане и Армении. Печатаются отрывки из книги «Записки актера и кинорежиссера» (М., «Искусство», 1965, стр. 206—207).

ЛЕВИЦКИЙ Николай Алексеевич (род. 1911) — кинорежиссер. Автор многих научно-популярных кинофильмов. В 1933—1936 годах учился у Эйзенштейна во ВГИКе. Статья написана специально для настоящего сборника.

ЮРЕНЕВ Ростислав Николаевич (род. 1912) — критик, киновед. Засл. деят. искусств РСФСР, доктор искусствоведения. Автор многочисленных книг и статей о творчестве Эйзенштейна. Редактор-составитель его «Избранных статей» (1956). Автор сценария документального фильма «Сергей Эйзенштейн» (1958). Статья написана специально для настоящего сборника.

РОСТОЦКИЙ Станислав Иосифович (род. 1922) — кинорежиссер. Нар. арт. РСФСР, лауреат Государственной премии. Автор многих художественных кинофильмов. Познакомился с Эйзенштейном в детстве на съемках фильма «Бежин луг» и сохранил близкие отношения с мастером до конца его жизни. Статья написана специально для настоящего сборника.

ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич (1891—1953) — композитор, пианист. Нар. арт. РСФСР, лауреат Государственных премий. Автор многочисленных симфонических, оперных, балетных, фортепьянных, инструментальных, вокальных и др. сочинений, в том числе музыки к кинофильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный» (первая и вторая серии). Статья составлена из нескольких статей и выступлений 1940—1945 годов, опубликованных в сборнике «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания» (М., Музгиз, 1956, стр. 102—104, 121—122).

ВОЛЬСКИЙ Борис Алексеевич (1903—1969) — звукооператор. Работал с Эйзенштейном и Прокофьевым над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный» (первая и вторая серии). В набросках Эйзенштейна есть дружественный отзыв о Вольском. Отрывки из «Воспоминаний о С. С. Прокофьеве» печатаются по сборнику «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания» (М., Музгиз. 1956, стр. 330—339).

САМОСУД Самуил Абрамович (1884—1964) — дирижер. Нар. арт. СССР, лауреат Государственных премий. Художественный руководитель Большого театра СССР во время постановки Эйзенштейном оперы Вагнера «Валькирии». Отрывок из воспоминаний печатается по сборнику «Сергей Прокофьев» (изд. «Музыка», 1965, стр. 133—138).

САРЬЯН Мартирос Сергеевич (род. 1880—1972) — художник. Нар. худ. СССР. Герой Соц. Труда, лауреат Ленинской премии, действ. член Академии художеств СССР. Статья написана специально для настоящего сборника. Литературная запись С. Г. Асмикяна.

УЛАНОВА Галина Сергеевна (род. 1910) — выдающаяся советская балерина, педагог, режиссер. Народная артистка СССР. С Эйзенштейном Уланову сблизила творческая дружба с С. С. Прокофьевым, в балетах которого «Золушка» и «Ромео и Джульетта» она создала незабываемые образы. Статья написана специально для данного сборника. Литературная запись Т. Агафоновой.

ЧЕРКАСОВА-ВЕЙТБРЕХТ Нина Николаевна (род. 1907) — актриса. Жена Н. К. Черкасова. Статья впервые напечатана в журнале «Нева» (1967, № 9), затем переработана для сборника «Николай Черкасов». Здесь печатается в сокращениях, с использованием обоих вариантов.

МГЕБРОВ Александр Авелевич (1884—1970) — артист, много работавший в театрах Москвы, Ленинграда и др. городов. Снимался в фильме «Иван Грозный» в роли архиепископа Пимена. Статья печатается по рукописи. В другом варианте напечатана в журнале «Искусство кино» (1968, № 1, стр. 138—142). Литературная запись Н. Клеймана.

ЖАКОВ Олег Петрович (род. 1905) — киноактер. Нар. арт. СССР, лауреат Государственной премии. Сыграл около ста ролей в фильмах разных режиссеров. Снимался в фильме «Иван Грозный» в роли опричника Штадена. Статья печатается впервые; литературная запись Н. Клеймана.

КУЗНЕЦОВ Михаил Артемьевич (род. 1918) — киноактер. Нар. арт. РСФСР. Снимался во многих фильмах. Исполнитель роли Федора Басманова в фильме «Иван Грозный». Статья печатается по рукописи. В другом варианте напечатана в журнале «Искусство кино» (1968, № 1, стр. 133—138). Литературная запись Н. Клеймана.

КАДОЧНИКОВ Павел Петрович (род. 1915)—киноактер. Нар. арт. РСФСР. Снимался во многих фильмах. Исполнитель роли Владимира Старицкого в фильме «Иван Грозный». Статья печатается по рукописи; в другом варианте напечатана в журнале «Искусство кино» (1968, № 1, стр. 126—133). Литературная запись Н. Клеймана.

БИРМАН Серафима Германовна (род. 1890) — актриса театра и кино. Исполнительница многих ролей на сцене МХТ 2-го, Театра им. Ленинского комсомола, Театра Моссовета и в ряде фильмов. В фильме «Иван Грозный» играла Ефросинью Старицкую. Статья является частью книги «Судьбой дарованные встречи», вышедшей в издательстве «Искусство» (М., 1971).

ГОРЮНОВ Василий Васильевич (род. 1908) — художник-гример. В кино работает с 1922 года, преимущественно на «Ленфильме», создал гримы для нескольких сот кинофильмов. Работал над фильмом «Иван Грозный», о чем Эйзенштейн пишет в статье «Люди одного фильма» (Избр. произв., т. 5, стр. 480—482). Статья печатается по рукописи; в другом варианте напечатана в журн. «Искусство кино» (1968, № 1, стр. 143—146). Литературная запись Н. Клеймана.

ШАНДЫБИН Глеб Яковлевич (род. 1908)—организатор кинопроизводства. Зам. директора Киевской киностудии им. Довженко. В 1944—1945 годах работал начальником цеха реквизита. Статья написана специально для настоящего сборника. Литературная запись Е. С. Левина.

СОКОЛОВА Наталья Ивановна (род. 1897)—искусствовед и критик. Член-корр. Академии художеств СССР. Статья печатается по сборнику «Мосфильм», вып. 1 (М., «Искусство», 1959, стр. 213—218).

АГАПОВ Борис Николаевич (1899—1973)—публицист, очеркист, сценарист. Автор многих документальных фильмов. Автор текста к звуковому варианту фильма Эйзенштейна «Октябрь». Печатается выступление на Международной эйзенштейновской теоретической конференции в январе 1968 года, по авторизованной стенограмме, с небольшими сокращениями.

ЮЗОВСКИЙ Иосиф Ильич (1902—1964) — театровед и критик. Эйзенштейн неоднократно пытался привлечь Юзовского к работе в кино. Статья написана в 1957 году, печатается впервые, с сокращениями, по машинописной копии, предоставленной сыном критика — кинорежиссером М. И. Юзовским.

Список иллюстраций в тексте

Содержание

Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник.
Э30 М., «Искусство», 1973.

404 с. с ил.; 20 л. ил.

На обороте тит. л. сост.: Р. Юренев.

В сборнике воспоминаний о выдающемся мастере советского кинематографа С. М. Эйзенштейне выступают крупнейшие советские режиссеры и актеры — Л. Кулешов, Г. Козинцев, С. Юткевич, Г. Рошаль, М. Штраух, С. Бирман, Г. Уланова; композитор С. Прокофьев; художник М. Сарьян; критики Р. Юренев и И. Юзовский; зарубежные кинодеятели—Ч. Чаплин, А. Монтегю, Л. Муссинак, А. Кавальканти и другие. Они делятся своими впечатлениями об Эйзенштейне — режиссере, драматурге, теоретике и историке кино, художнике, ораторе, публицисте, педагоге. Сборник представляет интерес как для специалистов, так и для массового читателя, интересующегося проблемами киноискусства.

Э $\frac{0815\text{-}016}{025(01)\text{-}74}$ 135-72 778 С

Эйзенштейн в воспоминаниях современников

Составитель-редактор, автор примечаний Ростислав Николаевич Юренев

Редактор
Л. А. Ильина

Художник
В. Е. Валериус

Макет иллюстраций —
А. А. Семенова

Художественный редактор
Г. К. Александров

Художественно-технический редактор Е. И. Шилина

Корректор
Н. Г. Антокольская

Сдано в набор 9/VIII 1972 г. Подп. к печати 8/VI 1973 г. А01974. Формат бумаги 60×84 1/16. Бумага типографская № 1, для иллюстр.— тифдручная. Усл. печ. л. 24 645. Уч.-изд. л. 28,55. Изд. № 15799. Тираж 30 000 экз. Заказ № 2587. Цена 2 р. 02 к. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25.
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.
Иллюстрации отпечатаны в московской типографии № 2.

